CONTO CORRENTE POSTALE

QUADRANTE 9

RIVISTA MENSILE
GENNAIO ANNO XII

MASSIMO BONTEMPELLI
P. M. BARDI: DIRETTORE

PANARMONIO 10

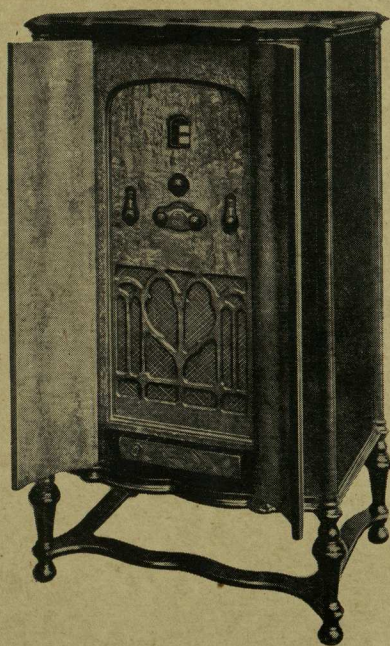
SUPERETERODINA BIACUSTICA A 10 VALVOLE

Altoparlante elettrodinamico - Compensazione automatica di volume (antifading) Doppio regolatore di tonalità - Comandi con indicazione colorata - Indicatore luminoso di sintonia - Amplificazione di potenza a controfase - Mobile costruito in finissima radica, compensato acusticamente.

LIRE 3400

VENDITA ANCHE A RATE

AUDIOLA . . . . . . L. 1250
SUPERSEI . . . . . . L. 1680
PANARMONIO 12 L. 6000

PRODOTTI ITALIANI

PRESSO I MIGLIORI RIVENDITORI

C. G. E. LE TRE INIZIALI SENZA RIVALI

Valvole e tasse governative comprese. Escluso l'abbonamento alle radioaudizioni.

RADIO **COMPAGNIA GENERALE DI ELETTRICITA' - MILANO**

QUADRANTE 9

Direttori:
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Milano, via Brera 21, 82-542
Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO
(Gennaio XII)

MUSSOLINI SCRITTORE

Sono usciti i primi volumi degli Scritti e discorsi *di Benito Mussolini, in edizione definitiva, per opera dell'editore Hoepli in Milano.*

Il primo volume (Dall'intervento al Fascismo), *si apre con l'articolo di inaugurazione del «Popolo d'Italia»* (15 *novembre* 1914), *e arriva al discorso di Piazza San Sepolcro* (22 *marzo* 1919), *atto di nascita del Fascismo.*

La generazione che ha vissuto quegli anni trova qui il suo vangelo, la sua storia, il suo atto di nobiltà.

La generazione più giovane, nata dal Fascismo trionfante, in parole pronunciate o scritte dal Duce quindici-venti anni fa, e che nascevano dalle occasioni di quegli anni, troverà insegnamenti che oggi ancora nella ritrovata vita d'Italia sono maravigliosi di energica attualità.

Eccone qualche esempio:

NOI, CHE ERAVAMO STATI FINO ALLORA GLI IRREQUIETI, GLI IRREGOLARI, UN PO' DENTRO E UN PO' FUORI DELLA LEGGE, CI ALLINEAMMO NEI RANGHI E CHIEDEMMO DI DIVENTARE NUMERI DI MATRICOLA NELLA VASTA ANONIMIA DELLA NAZIONE COMBATTENTE.

Queste parole del Duce sono del 28 ottobre 1917, nei giorni della disfatta della Seconda Armata; esattamente cinque anni dopo, in quell'altro 28 di ottobre, sono diventate le parole di noi tutti di fronte alla nuova impresa cui Mussolini si accingeva, la impresa di liberare l'Italia e il mondo dal peso del suo più recente passato. E sono ancora oggi la nostra divisa.

Vi si legge anche:

IN CHE COSA CONSISTE QUESTO "MORALE„ LA CUI ASSENZA O LA CUI PRESENZA FA VINCERE O PERDERE LE BATTAGLIE? IL "MORALE„ CONSISTE NELLA COSCIENZA DELLA PROPRIA RESPONSABILITÀ, NELLA DEDIZIONE DI SE STESSI, NEL NON RIFIUTARSI MAI AL SACRIFICIO, ANCHE SE SUPREMO. IL "MORALE„ È LA POSSIBILITÀ DI SCEGLIERE FRA DUE EVENTUALITÀ: FRA IL RITIRARSI E IL NON ABBANDONARE IL POSTO: AD ESEMPIO, FRA IL SALVARSI E IL RIFIUTARE OGNI SALVEZZA PUR DI NON CEDERE.

E queste parole sono del 18 di giugno del 1918, alla nostra resistenza sul Piave, e anch'esse hanno servito più tardi, e ci servono tuttora, come legge di azione e di resistenza nel nuovo còmpito divino additato da Mussolini agli Italiani d'oggi e di domani.

Altro esempio:

In un articolo del 9 novembre 1917, Mussolini disapprovando recisamente la tepidezza dei provvedimenti governativi nel momento più angoscioso della vita nazionale, scrive:

PRETENDERE DI CONSERVARE "IL NORMALE SVOLGIMENTO DELLA VITA NAZIONALE„ MENTRE GLI AVVENIMENTI SONO DI UNA ECCEZIONALITÀ CHE NON SI È MAI VISTA NELLA STORIA, È IL COLMO DEL GROTTESCO E DELL'ASSURDO.

Questa raccomandazione, di conservare «il normale svolgimento della vita nazionale», ce la siamo sentita ripetere molte volte dai filistei anche più tardi. Oramai il clima mussoliniano ci ha abituato a ben altro senso della vita pubblica, e il «normale svolgimento» è la cosa che più abbiamo a noia e a disprezzo. Siamo due generazioni, al servizio dell'idea mussoliniana che il giorno che ci paresse trovarci in una vita politica a «normale svolgimento», ci sentiremmo morire.

SI È CAPITO CHE IL PASSIVISMO, CON LA RELATIVA COSIDDETTA STABILIZZAZIONE DEL FRONTE, È UN NON SENSO PERICOLOSO E CHE LA SALUTE NON BISOGNA ATTENDERLA DALL'ESAURIMENTO DELL'AVVERSARIO, MA DALLA IMMEDIATEZZA E DALL'ENERGIA DELLA NOSTRA REAZIONE.

Altro insegnamento in occasione di guerra (17 giugno 1918), che è diventato con tutta naturalezza una norma direttiva della nostra esistenza di Italiani del terzo decennio.

UNA COLLEZIONE DI PROVINCIA

La questione del mercato artistico, che oggi risorge in gran parte per nostra iniziativa, va presa in esame, affrontata e, almeno in sede morale, risolta. Questa, per noi italiani, è una grossa vergogna da scoprire. Tutti sanno che cosa è accaduto il mese scorso a Milano: il più ributtante dilettantismo — il solito asino in gualdrappa regale — ha presieduto alcune manifestazioni di compra-vendita in cui astuzia e amoralità da una parte, ignoranza e minchioneria dall' altra, hanno determinato una paradossale deformazione di valori. Quadri di pittori assolutamente secondari, fuori comunque dalla storia dell'arte, presentati da gente che ha il coraggio di tutti i trucchi, sono stati acquistati a prezzi favolosi. Migliaia e migliaia di lire sono state buttate via da enti e da privati con una solennità folle: il trionfo della insipienza. Le più illustri barbe in prima fila, sono scese in battaglia con le signore *snob* per contendersi a battute d'oro, opere di poche lire: la solita trappola tesa alla borghesia e nella quale la borghesia è inevitabilmente caduta. Spettacolo rivoltante per chi ha intelligenza di giudicarlo, ossia per chi sa valutare l'enorme danno ch'esso produce.

Di fronte a tale scempio di moralità non è troppo invocare l'intervento dello Stato. Il mercato artistico, che in un senso preciso non esiste in Italia, ha una importanza grandissima: esso è giudice di valori assoluti, orientatore quindi per il pubblico, rivelatore del bene e del male. (Andate a Parigi, signori bluffisti, andate lassù coi vostri Spadini, e vedrete che fine....). La funzione di questo mercato è dunque una delle più delicate poichè a essa si affida il potere di un giudizio da cui tutto dipende. La figura del mercante d'arte (che in Italia, per colpa di certuni, è stata prostituita fino al carcere), è in realtà una delle più nobili. Al mercante d'arte si conferisce un còmpito delicatissimo, per cui è richiesta anzitutto una base morale ineccepibile, una coscienza del proprio lavoro precisa, una sensibilità vigile, pronta, intelligente. E' il mercante d'arte che incomincia a stabilire il valore spirituale dell'opera d'arte, ne illustra i pregi, ne spiega il significato, per collocarla quindi al suo posto preciso nella scala dei valori. E' una diagnosi in regola ch'egli fa, e forse per questo Renoir, portando i suoi quadri in galleria, diceva: « Vado dal medico ». Infine, è il mercante d'arte che giudica e manda: davanti a lui è la vita o la morte dell'opera. Si capisce di quale preparazione egli debba essere dotato per far questo, di quale cultura, di quale integrità morale.

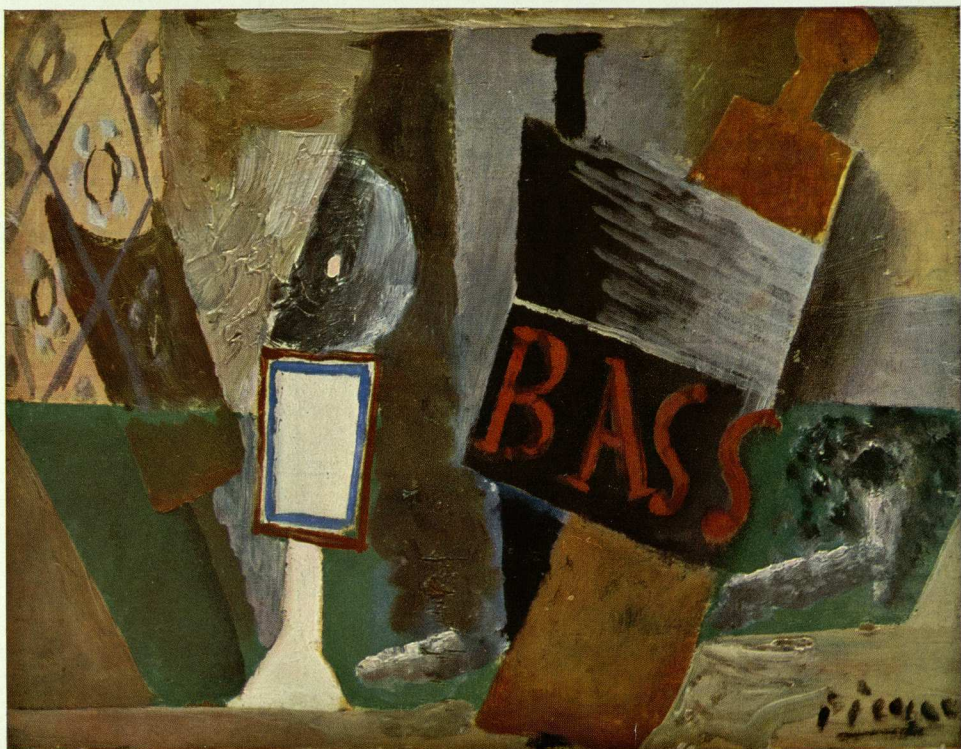
I valori puri, assoluti, quelli che illuminano la storia dell'arte contemporanea, sono stati determinati, decretati si potrebbe dire, dall'atteggiamento che verso di essi hanno assunto i mercanti d'arte. Parigi è stata, e continua a essere, in questo, la cattedra universale dei valori, quella che per scienza e moralità ha mantenuto altissimo il proprio prestigio, che è poi il prestigio dell'opera d'arte. Nessuno scandalo, grande o piccolo — poichè ve ne sono stati anche lassù di varia specie — è mai riuscito a smuovere da questa onorata posizione il mercato artistico della Senna: i trucchi sono stati sùbito svelati e i colpevoli indicati al disprezzo comune. Posizioni di eguale prestigio mantengono i mercati di Berlino, di Londra, di Amsterdam, di Zurigo e di Bruxelles.

E Roma? Roma non è segnata in Europa come sede di tribunale artistico. L'Italia in genere, Milano in specie, gode un primato obbrobrioso in borsa: quello delle aste ottocentesche, bordello della ignoranza, convegno della cretineria ufficiale e fonte di vita per i truffatori in guanti e in caramella. Nulla di più equivoco. Pochi individui che hanno la coscienza involta in un manicotto, conducono le più losche speculazioni sulla ignoranza del pubblico, di null'altro preoccupati che di « fare il colpo ». Essi incominciano a soddisfare l'acquirente nelle sue voglie meno oneste. E' inteso che il commendatore acquisterà il quadro per 70 mila lire; abili ciurmadori che vivono strizzando l'occhio ai compari disseminati nella sala, fingono una battaglia accanita in cui si dà la scalata a quote inverosimili. Sono essi che faranno cadere il martello sopra le 300 mila: il commendatore ha resistito. Gran signore, grande onore. Ammirazione universale. Non si è detto che il « pezzo » ritirato per 300 mila e pagato 70 mila, in realtà può valere, sì e no, qualche centinaio di lire. La solita marinella, il solito ritrattino, la solita pietosa, ridicola tela di scarto del secolo scorso.

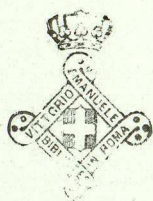
Questo è il mercato artistico in Italia. Perchè? Quali le ragioni?

L'avvento di un gusto fin di secolo, ha fermato in partenza un nobile impulso al collezionismo che già si manifestava come un bisogno nelle classi colte e facoltose. Oggi il collezionista italiano, quello che frequenta le aste, crede in buona fede che la merce d'acquisto sia tutta nell'Ottocento. Comperare, supponiamo un 600 è fuori della sua immaginazione, come assurda è per lui l'idea di acquistare un quadro veramente moderno o di autore vivente. Nel primo caso, la potenza delle cifre lo distoglie da ogni proposito; nel secondo caso il fatto che l'autore non è ancor morto (o che è morto da troppo poco tempo) gli fa mettere in dubbio il valore della sua opera. Questo pregiudizio deriva da uno scetticismo diffuso sull' arte contemporanea, provocato a sua volta da impreparazione e da ignoranza. Così, il nostro uomo limita i suoi eventuali acquisti alla merce ottocentesca, la più insignificante s'intende, giacchè l'impressionismo per esempio, che è pur fiorito nel secolo scorso, per lui non è che un ghiribizzo, qualche cosa che passerà...

Occorre dunque la comprensione anzitutto. Ma il signor Gustavo, ricco soltanto di oro, non vuol saperne di cose nuove. Egli non crede (o non sa) che per *comprendere* è necessario in primo luogo conoscere le origini della pittura moderna, ossia le cause di un fenomeno storico grandioso, l'aspetto forse più interessante della cultura attuale. Egli non frequenta quelle persone che per intelligenza affinata da lungo amoroso studio, possono orientarlo, guidarlo, sorreggerlo nella scelta; egli non legge libri che trattano questo argomento — e ve ne sono parecchi e ottimi — egli non si preoccupa di uscire da quel cerchietto che la borghesia ha tracciato attorno all'arte e dentro il quale, accanto a qualche autentico maestro dell'800, è fiorito il dilettantismo più stucchevole. Ora, la scelta — che è tutto — importa la fatica compiuta di uno studio perseverante e diligente. Per un collezionista del nostro tempo è necessaria, se non una cultura profonda, almeno una sufficiente conoscenza dell'arte antica. Il signor Gustavo invece non visita il Pitti. Nè egli viaggia per botteghe d'arte nuova.

Eppure, oggi in Italia, non mancano più i mezzi per favorire lo sviluppo di una cultura moderna. Specie a Milano, vi sono alcuni centri d'arte e ritrovi di artisti che possono istradare a sufficienza il nostro commendatore. Tutto sta saperli scoprire. E anche questo è possibile. Si incominci a frequentare le due-tre gallerie di arte moderna: cercarne i diretto-

Pablo Picasso, olio 24×18 (Collezione avv. Feroldi, Brescia)

Riproduzione A. De Pedrini

Stampato coi colori della Ch. Lorilleux e C.ia

ri, parlare con i pittori e con gli scultori che vi transitano, crearsi fra questi qualche buona amicizia; partecipare alle loro discussioni, vantaggiosissime sempre; leggere attentamente i bollettini e i cataloghi delle esposizioni, seguire i giornali che pubblicano i prezzi dei quadri, le vendite, gli acquisti; comperare i libri che narrano e spiegano la storia di quest'arte moderna, così dura in principio a digerirsi, e così emozionante più tardi, a comprensione raggiunta.

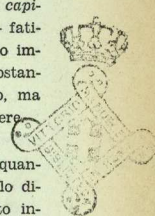
Tutto questo lavoro va compiuto con amore e con tenacia: la fatica di un tale inizio sarà ben presto ripagata, quando la passione diventerà interesse, trepidazione, gioia, volo verso una delle mete più pure e più spirituali. La collezione diventa a questo punto un bisogno cui non è più possibile resistere: ogni risparmio, ogni « disponibilità » — frutto di onesta fatica — si nobiliterà d'ora in poi in un impiego sublime: l'opera d'arte.

Se il nostro uomo poi, in questo periodo di inizio avrà la ventura di incontrare un tipo come il signor J. Doucet che vent'anni fa, tra le risate generali, si sgolava: « *Achetez Matisse! Achetez Picasso!* », — non sarà lontano dal « realizzare » anche una grossa fortuna.

Ecco dunque una delle ragioni per cui si è reso impossibile fino a ora lo stabilirsi di un mercato artistico in Italia: l'ignoranza. La borghesia italiana è una delle più feroci nel negare ciò che non conosce, e poichè l'apprendere costa pur sempre fatica, essa permane nella sua grossa insipienza, ossia continua a negare il mondo palpitante di vita che la circonda. Almeno per quanto concerne le cose dell'arte, essa vive con un secolo di ritardo e forse più: se gli intellettuali italiani avessero tutti il coraggio di confessare la propria opinione, settanta individui su cento, sarebbero capaci di sostenere che, in Italia, la pittura è morta con la scuola veneta. Questa affermazione, scandalosa per chi conosce la storia dell'arte moderna, grossolana, per chi sa valutare nella loro portata le conquiste raggiunte in venti anni, — oltre ad avere creato il pregiudizio dell'artista impopolare perchè non ancora sepolto, ha orientato il collezionismo verso i limiti ristrettissimi di una pittura più che mediocre e sopravalutata fino al paradosso. E' nata così una mentalità di asta pubblica, indegna di gente civile che vive in un paese dove, possibilmente, si ha l'orgoglio di affermarsi con manifestazioni che esprimono intelligenza vigile piuttosto che minchioneria strapaesana.

Queste constatazioni che noi facciamo sulla nostra borghesia, sono tanto più dolorose, in quanto borghesie di altre nazioni vanno esenti da simili appunti. Ormai è frequentissimo, non solo in Francia, ma in tutti gli stati della media-europa, trovare ragionieri, professori, avvocati, dottori, ingegneri che hanno in casa quadri di Picasso, di Braque, di Kandinsky, Ernst, Marcoussis, e perfino di Mayo o di Mondrian; giacchè i Matisse, i Gauguin, i De Chirico, i Rouault, ecc., sono ormai di gusto comune (1).

La pittura moderna, nella quale tutta l'Europa crede, fatta eccezione per l'Italia, si afferma e trionfa proprio per questa istintiva, vigorosa e cordiale adesione che a essa viene dalle cosidette classi colte. Così si sono sfatati lassù, pregiudizi di ogni sorta, primo fra questi quello per cui si tende a svalutare l'arte moderna facendola passare come una specie di moda, un gusto dell'ora, cui farà sèguito una « inevitabile reazione ». Lo stesso fenomeno è avvenuto in musica: in Italia c'è ancora chi giudica Strawinsky un bel tipo. Ma questi fanatici sostenitori della idiozia non hanno avuto molto successo altrove. Non si vuole affermare qui che la intelligenza artistica sia un privilegio dei paesi stranieri: la mediocrazia ha i suoi terribili esponenti sotto tutte le latitudini. Certo è però, che l'Italia, per incomprensione nel settore della cultura veramente moderna, può vantare un vergognoso primato. Tutta la stampa in genere, è da noi mobilitata contro le più timide espressioni del nuovo e i quattro giornaletti in mano alla minoranza intelligente, hanno il loro daffare a tener testa alla quotidiana, pesante e uggiosa offensiva della massa. Non c'è discorso, non c'è lezione, non conferenza o conversazione in cui l'oratore, lo scrittore, l'uomo pubblico non faccia uno schizzo di ironia contro il nuovo, non calchi su qualche banale allusione al « moderno », quando la carica contro il vero nuovo non è addirittura ufficiale, così come si è avverato due anni fa, al tempo della polemica per l'architettura razionale. Ed è strano, ed è inconcepibile che questa offensiva, palesatrice di spirito gretto e mediocre, questa battuta astiosa contro il nuovo di qualsiasi specie, debba essere intrapresa proprio in Italia, nel paese cioè che per audacia rivoluzionaria, è in testa a tutte le nazioni d'Europa.

Qui salta fuori il signor Gustavo a protestare che il nuovo è tutto brutto. Tutto è brutto, caro commendatore, quello che non si capisce. Bisogna dunque *capire* anzitutto e questo costa fatica — fatica che lei non vuol fare — e questo importa un lavoro di aggiornamento costante che più sopra abbiamo indicato, ma che lei si guarderà bene dal compiere.

Che l'arte moderna non sia tutta quanta una specie di moda passeggera, lo dimostrano le valutazioni del mercato internazionale. Al di sopra delle preferenze personali, del gusto dell'ora e di mille altre contingenze, esiste un brutto e un bello, un valore e un non valore; esiste insomma, anche nell'arte, un bene e un male. Le opere mediocri, pagate al momento per 100, dopo un po' hanno subìto l'inevitabile deprezzamento del 90 %. Le opere di valore, non comprese in principio e buttate sul mercato per 10, hanno goduto poco dopo di una rivalutazione enorme, pari al 1000 %.

Questa legge, precisa e costante, offre numerosi esempi di sè. Attenzione. Ecco qui una serie di pittori francesi celeberrimi sessant'anni fa — quelli che trionfarono al *Salon des Artistes français* negli ultimi sei lustri del secolo scorso — ridotti, nella valutazione odierna, in modo impressionante.

Anno 1877. - Il quadro *Le marché aux chevaux* di Rosa Bonheur, si vende a New York (Steward) per 268.500 franchi francesi, pari a circa 1.500.000 franchi di oggi.

Anno 1923-24 - I quadri della medesima pittrice vengono giudicati all'Hotel Drouot per 700 franchi, 600 e perfino 190. La *Vache noire* (opera che aveva raggiunto una quota fantastica) viene venduta per 500 franchi.

Anno 1899 - *Le fumeur* di Meissonnier viene venduto a Londra per 33 mila; l'*Officier d'état-major en observation* per 94 mila fr.

Anno 1926 - Le opere dello stesso autore si vendono a Parigi per 180 franchi, 1000 franchi, 600 franchi. Un *paysage provençal* tocca a fatica i 90 franchi.

Eguale sorte seguono, in una trentina di anni, Bonnat, Bouguereau, Cabanel, ecc., per non citare che i più celebri ar-

(1) Nelle vendite 1930 all'Hotel Drouot di Parigi, si contano 184 acquirenti per oltre un migliaio di opere moderne e modernissime, da Courbet a Miro. Questi acquirenti sono rappresentanti delle seguenti classi, in ordine decrescente: medici, ingegneri, attori di prosa, avvocati, professori, commercianti, ufficiali dell'esercito. Vi sono anche quattro artigiani.

tisti del tempo, sopra i quali scende oggi il velo di un eterno silenzio.

Questo è anche il sicuro destino dei nostri Mancini, Michetti e altri partecipi del gusto dannunziano. Pensarli, per es., nel 1970 è impossibile.

Per contro, ecco la posizione oggi raggiunta da alcuni artisti allora sconosciuti, derisi e rifiutati dal *Salon des artistes français*:

ANNO 1894 - *Le village* di Cézanne si vende all'Hotel des Ventes per 102 franchi; *La roche* per 400 franchi.

ANNO 1925 - Nello stesso hotel, i quadri di Cézanne si vendono per 100.000, 131.000, 300.000 franchi. *Le gran arbre* raggiunge i 528 mila franchi.

ANNO 1897 - Sempre a Parigi, si vende *Thaiti* di Gauguin per 150 franchi (!); il *Bonsoir Gauguin* va via per 152 franchi; l'*Ane au repos* per 80 fr.

ANNO 1927 - Tutte le opere dello stesso autore sorpassano le 30 mila lire: *Fleurs et fruits*: fr. 42.000; l'*Ondine* fr. 46.000. I quadri come *Thaiti, Bonsoir Gauguin,* ecc., gelosamente custoditi dalle raccolte private, vengono valutati centinaia di migliaia di franchi.

ANNO 1891 - La *Cueillette des pommes* di Pissarro si vende a Parigi per 1000 fr.

ANNO 1928 - Dello stesso autore *Le jardin à Pontoise* (tela composta nel 1877) si vende per 300.000 franchi.

Vi interessano questi dati? Eccone ancora: fatti notissimi. Prima della guerra Utrillo andava in giro per i caffè a vendere per 10 lire l'uno quadri che oggi ne valgono 10 mila. Modigliani ha ceduto per 90 lire un quadro che cinque anni dopo è stato comperato (un affarone!) per 300 mila lire (1). Naturalmente l'autore aveva dovuto conquistarsi questa fama al prezzo di una morte tragica, pietosissima, quella che tutti conoscete. E Rousseau, il doganiere che ha ceduto per un chilo di zucchero o per qualche bottiglia di latte, quadri che oggi valgono mezzo milione?

Ebbene che cosa significa tutto ciò? Quello che si voleva dimostrare: ossia che l'arte mediocre, accademica, presuntuosa dei Meissonnier, dei Bouguereau, dei Bonnat, ecc. è andata a patrasso; mentre la pittura originale e colma di valori, dei Cézanne, dei Guaguin, dei Pissarro, ha trovato nel tempo un giudice preciso, ossia una valutazione completa. Andrea Fage, da cui abbiamo ricavato alcuni dei dati precedenti, si chiede: E che cos'è dunque la pittura accademica? Ecco. *C'est l'admiration stérile pour les tableaux anciens, l'application à les imiter sans chercher à faire oeuvre originale, c'est l'habilité du métier et la copie opposés à l'éffort dans la création, l'esprit de l'école contre l'esprit de recherches».*

In una parola, la pittura che si vende alle aste italiane.

Ora, questa valutazione della buona pittura a scapito della roba d'asta, è continua e si sviluppa in forma ascensionale. Ecco alcuni esempi delle quote «realizzate» sul medesimo quadro, all'Hotel des Ventes di Parigi. Fate attenzione.

CEZANNE - Natura morta: *Deux poires.* - Aquistato alla vendita Hazard nel 1919 dal signor Max Dearly, per 3 mila franchi. Venduto dallo stesso il 14 novembre 1924, per 18 mila franchi.

DEGAS - *Trois danseuses en bleu* (pastello (70×48) - Acquistato nel maggio 1918 per 6000 franchi. Venduto il 22 giugno 1925 per 33.000 franchi.

— *Etudes de danseuses* (due disegni). - Venduti nel dicembre 1918 per 12.900 fr. Acquistati il 10 dicembre 1927 per 45.000 franchi.

— *Jockey montant un cheval au trot* (51×52). Acquistato nell'aprile del 1918 per 520 fr. Venduto il 22 giugno 1925 per 2.500 fr.

— *Alexandre et le Bucéphal* (116×90) - Aggiudicato alla terza vendita Degas nell'aprile del 1919 per 2.400 fr. Venduto il 10 novembre 1927 per 20.100 fr.

GAUGUIN - *Fleurs et fruits* (46×55) - Acquistato da Sacha Guitry il 14 aprile 1923 per 14 mila franchi. Venduto il 27 aprile 1929 per 42.700 franchi.

Proseguire con queste citazioni vorrebbe dire riempire per metà *Quadrante.* Ammesso che il lettore abbia considerato con la dovuta attenzione i pochi esempi qui portati, egli avrà ora la certezza che la pittura moderna gode di un prestigio grandioso nei tribunali internazionali, dove i valori del momento vengono sùbito scoperti e dove i valori assoluti trovano conferma.

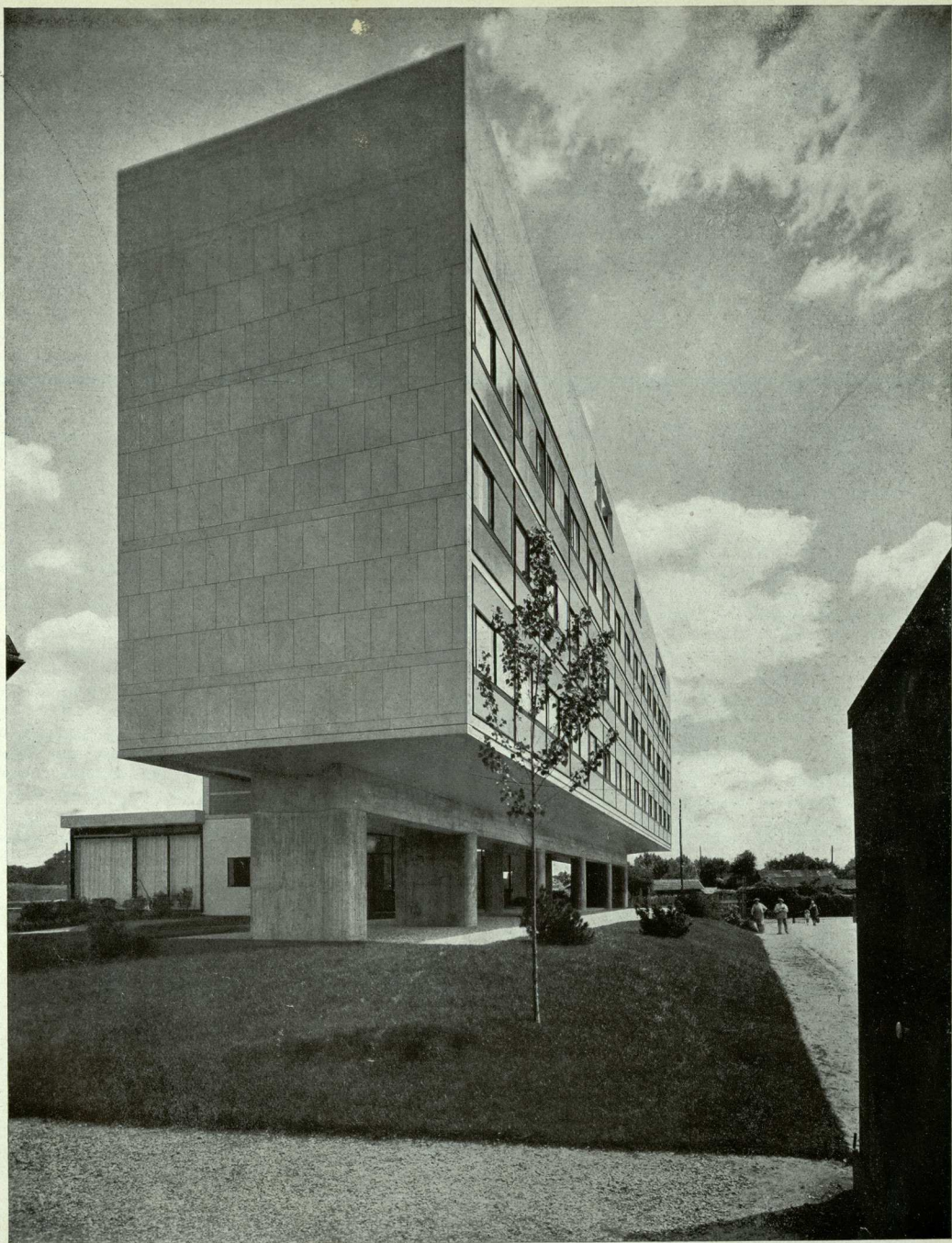
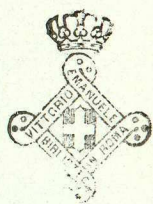
Fin qui si è parlato di pittura moderna, quella che va, supponiamo, da Corot a Cézanne. Identica valutazione gode l'arte modernissima, ossia quella post-impressionista, che include fauvismo, cubismo, surrealismo, purismo, ecc. Vlaminck, Derain, Matisse, ecc., Picasso, Braque, Léger, Lurçat, ecc., e perfino Ozenfant, Servranck, — hanno raggiunto in borsa punti spettacolosi. Un tentativo di deprezzamento del cubismo, intrapreso da quelli dell'asta Kahnweiler, non ha avuto sèguito. Alle vendite parigine, tra il 1926 e il 1931, si sono notati prezzi come questi: Roualt 35 mila franchi; Braque 30 mila fr.; Matisse 31 mila fr.; Marie Laurencin 450 mila fr.; F. Léger 260 mila franchi, alla vendita della Collezione André G.

Il 14 giugno 1928, va all'incanto la famosa collezione del dott. Soubies. Pochi quadri di Derain, Chagall, Friesz, Gris, Matisse, Modigliani, Picasso, Braque, Lurçat: due milioni e mezzo di franchi! E qui si potrebbe ripetere quanto si è detto per la pittura moderna, e cioè che anche per l'arte modernissima, le valutazioni proseguono in un moto ascensionale. Considerate, per esempio, questo specchio:

ANNO 1922-24	
Braque: *Le violon*	570 fr.
Chirico: *Le douleur,* ecc.	550 »
Derain: *Deux verres*	300 »
Friez: *Fleures*	280 »
Gris: *Nature morte*	140 »
Kisling: *Paysage*	75 »
Laurencin: *Femme arabe*	160 »
Lothe: *Pantomine*	920 »
Matisse: *Vue de la Seine*	200 »
Metzinger: *Le clocher*	130 »
Picasso: *Citronnade*	500 »
Utrillo: *Saint-Alban*	210 »

ANNO 1928-30	
Nature morte, fruits	50.000 fr.
Nature morte	3.610 »
Femme dans un fauteuil	75.000 »
Baigneuses	36.000 »
La tranche de pastèque	10.000 »
Portrait de garçon	10.800 »
Le chapeau	30.000 »
Le trois graces	5.000 »
Paysage marittime	60.000 »
Paysage	3.000 »
Composition (27×21)	52.000 »
Rue Mont-Cenis	33.400 »

Da questo paradigma è facile rilevare come le opere che maggiormente tendono a salire siano proprio quelle cubiste. Braque, Picasso, Gris e anche Lothe e Metzinger si affermano sempre più vittoriosamente e conquistano in modo definitivo il mercato artistico. La colpa del sequestro Kahnweiler, organizzato nel 1923 all'Hotel Drouot e nel quale le più belle tele cubiste furono disperse a prezzi irri-

(1) Numerosi e interessanti episodi di questo genere sono documentati nel noto libro *Les Montparnos* di M. Georges-Michel. Ecco un bel romanzetto per il signor Gustavo. Basterebbero i discorsi di Afthalien per fargli comprendere quale dovrebbe essere la «moralità» del mercante d'arte.

Le Corbusier e Jeanneret, Parigi - Città Universitaria - Il padiglione Svizzero, facciata sul futuro parco a Sud.

sori, è stata redenta. Oggi quel complesso di quadri vale qualche milione! Questo vuol dire che anche l'amatore ormai desidera vedere nel quadro anzitutto il quadro, ossia incomincia a considerare l'episodio come elemento di importanza assolutamente secondaria. Egli comprende che la pittura ha valore per quel tanto ch'essa è pittura e non per quello che rappresenta; insomma, che l'arte è un fine e non un mezzo.

Questa altissima concezione che la intelligenza europea ha oggi dell'arte, dovrebbe dunque cedere alle requisitorie di chi invoca il ritorno all'episodio? Giacchè siamo in discorso, non perdiamo l'occasione di affermare ancora una volta che la pittura è la pittura, così come la musica è la musica. Ecco perchè l'arte modernissima e proprio quella cosidetta *astratta* (inaccessibile a coloro che guardano sempre in terra), è assurta a purezza di valore assoluto. Essa è entrata in tutti i musei di Amsterdam, di Varsavia, di Parigi, di Berlino, di Stoccolma, di Vienna, di Bruxelles, Praga e di Zurigo; e trionferà anche in Italia se, nelle cose dell'arte, si vorrà finalmente distinguere Roma da Belgrado.

Il signor Gustavo dice: — Ebbene, ammettiamo che io abbia acquisito ormai il potere di scegliere — giacchè la scelta è tutto — per farmi una collezione decisivamente seria. Ma quale sarà la mia preferenza nello scegliere bene? Ossia: giacchè la *qualità* è in tutte le epoche, in tutte le correnti, in quali di questi settori io sceglierò bene?

Domanda giusta e precisa. Anzitutto si capisce che la specializzazione è un lusso e certe volte può essere anche un rischio. Per questo, se si tratta di arte moderna, collezionare soltanto uno o due, tre autori è sconsigliabile (1). Si suggerisce piuttosto un eclettismo intelligente. Anche qui però è necessario un preciso discernimento. Ottimo sarebbe andare per gruppi: un ordine di artisti che perseguano, sia pure per vie diverse, uno stesso fine di modernità.

In Francia, si è tentato di sottoporre all'attenzione del collezionista moderno alcuni complessi che sono davvero interessanti e straordinariamente rappresentativi per le singole epoche cui si riferiscono. Chi conosce un poco la storia della pittura moderna, comprenderà per esempio, l'importanza di una collezione di questo tipo:

IMPRESSIONISTI E POST-

Cézanne, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, (Berthe Morisot), Degas, (Mary Cassat), Luce, Toulouse-Lautrec, Guillaumin, (Lebourg), Lebasque, Roussel, (Artmann), Picabia (epoca impressionista).

Valore complessivo: dagli 800.000 a 1 milione di franchi francesi.

Così, a qualcuno farà venire l'acquolina in bocca quest'altro tipo di collezione:

CUBISTI E POST

Picasso (seconda maniera), Braque, Gleizes, Metzinger, Gris, Férnand Léger, Marcoussis, Arkipenko (una *sanguine*), Delauny, Le Fauconnier (prima maniera), La Fresnaye (id.), Marie Laurencin (epoca cubista), [Hayden (id.)], Lothe, Survage, (Laglenne), (Herbin), Lurçat, Ozenfant, Jeanneret, Czaky.

Valore complessivo da 180.000 a 250.000 franchi.

E ancora:

SURREALISTI E ASTRATTI

De Chirico (prima maniera), Miro, Max Ernst, Yves Tanguy, Malkine, Man Ray, Mayo, Paul Klee, Masson, Kandinsky.

Valore complessivo: da 30.000 a 40.000 franchi.

ITALIANI MODERNI

Ranzoni, Fontanesi, (Jacobi), Boccioni, Carrà, Soffici, Modigliani, De Chirico, Severini, Prampolini, Campigli.

Valore complessivo: da 250 a 300 mila franchi.

Il gusto della specializzazione si è spinto fino ad offrire persino collezioni bell'e titolate. *Peintres de Venise*, per esempio, oppure: *A' la manière de ...*; *Collection de faux* (pittori più imitati dai più abili falsificatori); *Colletction des peintres du nu; .... de peintres de moeurs; de peintres «féeriques»; peintres de marines; de la neige; de l'arbre; de l'exotisme;* ecc.

Queste finezze, per far capire fino a che punto di perfezione è giunta la organizzazione del mercato artistico in Francia. Vero è che le cifre sono tali da far perdere il coraggio di ogni buon proposito alla maggioranza dei bene intenzionati, ma si sa che coi dovuti scarti si può giungere alla metà e anche a un terzo delle somme complessive segnate sotto ogni raccolta. Comunque, sono proprio le cifre che parlano qui nel modo più chiaro. Esse dicono che la pittura contemporanea è assolutamente stabilita come entità morale; che non occorre attendere il giudizio universale per collocare le sue migliori espressioni nella storia dell'arte, e che un pittore può essere un ottimo pittore anche prima di essere cadavere. Grandi verità, specialmente consolanti per l'avvenire dell'arte contemporanea che da questa fiducia in essa riposta trae forza vitale e risorse geniali. Ecco perchè la pittura moderna francese gode di tanto prestigio. Ed ecco perchè la pittura moderna italiana, umiliata di continuo davanti alle aste dei rifiuti ottocenteschi (800 che va fino al 1910), non trova nel nostro collezionista una base solida da cui elevarsi in tutta la sua potenza.

A questo si deve se i nostri migliori cercarono per lungo tempo asilo fuori di casa. In Italia non possiamo dire di possedere una schiera di artisti così numerosa come quella di Parigi, (che passa per francese) o di Berlino (che è tedesca). Abbiamo tuttavia alcuni artisti che per statura e per valore intrinseco non possono temere confronti coi più noti esponenti della moderna pittura europea. Carrà, per esempio, Severini, Campigli, De Chirico, e qualche altro — a parte il giudizio personale e particolare dello scrivente — rappresentano valori ben posti ormai nel quadro generale dell'arte moderna. E' obbrobrioso che la loro arte venga interdetta agli italiani da alcuni mistificatori che a essa oppongono merce di scarto, indegna di ogni considerazione.

Abbiamo voluto offrire un piccolo panorama del mercato artistico e del collezionismo europeo, per opporlo a ciò che avviene da noi. Da una parte la quotazione ufficiale, precisa, basata su competenza profonda; dall'altra la quotazione capriccio, spropositata, assente da ogni controllo critico, relativa all'interesse momentaneo del battitore, fondata sopra una ignoranza enorme, scandalosa e prepotente. Questa vera truffa che si svolge pacificamente nelle città italiane tutte le volte che qualcuno si mette in testa di fare un po' di quattrini, poteva essere tollerata in altri tempi. L'Italia di oggi non può più prestarsi a queste manifestazioni di indisciplina e di inciviltà. Trucchi, truffe, scandali — basti citare il «rialzismo» e il «ribassismo», le finte aggiudicazioni spettacolose di opere già vendute per pochi soldi, i guadagni enormi per intese clandestine, ecc. — tutta una macchina-

---

(1) Questo consiglio troverebbe una solenne smentita nell'episodio verificatosi al Drouot, nel 1928, quando ventidue pezzi di uno stesso autore furono venduti per 2 milioni. Ma si trattava di Matisse....

zione immorale che sfugge a ogni controllo giudiziario e che è manovrata da pochi privati a danno del pubblico, dell'artista e dell'opera. Non deve essere più lecito esercitare una così bassa speculazione sulla ignoranza della massa: il pubblico non va truffato. Il pubblico va educato, coltivato, reso «possibile», in modo da far onore alla nazione cui appartiene. Esso è già abbastanza ignorante per essere incoraggiato nei suoi istinti meno nobili (1). Ma che importa se il professore mio vicino di sedia non conosce Picasso? Che importa s'egli ride di Carrà? Dovrò per questo compiere sopra di lui una truffa e in luogo di educarlo al bene, esaltargli uno sgorbio purchessia di un pittorello ottocentesco, ovvero rendergli il cervello anche più torbido di quello che non abbia? Ciò che avviene in questo senso, alle aste, è per noi insoffribile, nel senso dell'*unerträglich* tedesco. Il battitore annuncia l'opera del celebre pittore A, prediletto allievo di Mosè Bianchi (vuoi del Morelli o del Gola); ecco, subito dopo un quadro del celeberrimo pittore B, allievo dell'A... Ma prima che la serata si chiuda: «Ricordate, signori, il B di cui sopra? Ebbene ecco qui una tela di C, suo discepolo: un capolavoro. Diecimila. Avanti». In questa maniera le signore, che più tardi si daranno grandi arie di intenditrici, corrono a dire ai mariti che sarebbe un grosso affare tirarsi in casa *un* Ciardi, *un* Bazzarro, *un* Zanetti, *uno* Scarpa. Capite? Tutti pinchi pallini da un soldo alla dozzina, che vanno via per migliaia e migliaia di lire. Nelle cittadine di provincia si è giunti a esaltazioni paradossali.

Ma abusare della buonafede collettiva *deve* essere un reato punibile. L'articolo 413 del codice penale che dice: «*Chiunque, con artifizi o raggiri atti a ingannare o a sorprendere l'altrui buona fede, inducendo alcuno in errore, procura a sè o ad altri un ingiusto profitto con altrui danno, è punito con la reclusione sino a tre anni e con la multa oltre le 100 lire*» — deve essere tenuto presente per eliminar quanto avviene in certe aste pubbliche.

Si mettono in prigione fattucchiere, streghe leggimano, divinatori ambulanti, cerusichi miracolisti; si eliminano questi istrioncelli che guadagnano sì e no uno scudo al giorno; e si lasciano indisturbati i cialtroni che rubano al pubblico milioni, facendo precipitare il prestigio del mercato artistico al livello delle vendite da baraccone.

Lo Stato fascista intervenga. Elimini la figura del battitore, la sostituisca con un commissario ufficiale, dotato della necessaria preparazione, e con pieni poteri; disciplini il mercato nel modo più severo, abbia un controllo fiscale sul movimento di compra-vendita, restituisca all'opera d'arte la sua dignità.

Nel quadro poco edificante di questa organizzazione equivoca e bastarda, è apparsa in tutto il suo nobile significato la esposizione della Raccolta Feroldi, allestita dimostrativamente alla Galleria del Milione. Una «mostra-protesta», come assai bene l'ha voluta chiamare Peppino Ghiringhelli; un modesto, agile e puro complesso di opere serie, frutto di una passione aristocratica, sdegnosa di menzogne e di compromessi. Infine una risposta austera e dignitosa alle smargiassate verificatesi pochi giorni prima a Milano.

Si è letto in qualche scrittura religiosa che la contemplazione del candore infantile ha più volte fatto arrossire chi si sentiva in colpa. Questo particolare profumo di onestà, questo casto respiro che viene da rettitudine morale, si è certamente avvertito nella Collezione Feroldi, severa lezione per i saltimbachi delle aste pubbliche. Ecco qui un professionista italiano, un avvocato che vive e lavora in provincia, e che sente il bisogno di elevare costantemente il proprio spirito attraverso una contemplazione di pura bellezza. Egli mantiene da anni frequenti contatti con gli artisti, con le gallerie, con il migliore mondo artistico milanese, attentissimo a ogni variazione dei valori, ben deciso nella volontà di collaborare, con i mezzi cui può disporre, allo stabilirsi e al potenziarsi di un'arte del tempo nostro. Diligente cultore della storia, egli poteva continuare a raccogliere pezzi antichi e specializzarsi, per esempio, sopra il settecento. Ma dopo la guerra, una decisione precisa, maturata da una visione tutta reale, lo porta di colpo a considerare le manifestazioni della vita che ci palpita attorno. Egli sente che questa partecipazione al proprio tempo non esce da un limite vegetale, se, oltre che fisica, non è anche morale. Vivere il tempo in cui si vive significa partecipare al divenire, collaborare alle sue manifestazioni, trovare con iniziativa intelligente nuove espressioni che a esso siano perfettamente adeguate. Se si tratta di arte, ciò equivale a favorire i puri aspetti dell'epoca, a combattere quelli impuri, a sostenere quelle espressioni che abbiano un peso decisivo per l'avvento di una precisa fisionomia del secolo. Feroldi non esita a portare il suo contributo a questa partecipazione. Egli è uno dei cinquantamila avvocati d'Italia, ma di questo esercito è probabilmente il solo avvocato di provincia che abbia sentito la bellezza di essere un milite della battaglia per la pittura nuova. Oltre a una chiara intelligenza nelle cose dell'arte, contatti con uomini e con idee modernissime, visite frequenti a centri d'arte antica e moderna, in Italia e fuori, hanno dato a lui la possibilità di un orientamento preciso nella scelta: la collezione ch'egli ha costituito, esclusivamente per suo personale diletto e godimento, è, per necessità, eclettica, ossia raccoglie espressioni di tutte le tendenze moderne: nessuna meraviglia quindi se in essa troveremo Tosi, Funi e Sironi. Ma in questi ultimi anni, la raccolta ha incamerato quadri che manifestano ormai senza alcun dubbio il proponimento di giungere a un complesso di opere sempre più pure. Quando si incomincia ad amare sul serio l'arte, allora la si ama per quello che essa è, e non per ciò che le si vuol far rappresentare. E' interessante vedere per quali gradi Feroldi è giunto a questa altissima concezione. Partito da un piano moderno, ma in un senso diremo vegetale, Funi, Tosi, Romanelli, ecc., egli sale gradatamente alle sfere dell'arte attraverso Martini, De Pisis, Carrà (naturalista); si spinge innanzi con Pissarro, Derain, Severini, Utrillo, Campigli, De Chirico, Fontana, Soldati, Paresce, Carrà (metafisico), per giungere infine a Picasso e Braque.

Si rimanga intesi che con questa «gradatio ascendens» noi non vogliamo fare della critica (ciò si può fare a parte e in altra occasione); attraverso essa abbiamo invece compiuto un viaggio per diversi mondi. La modernità, si sa, è un concetto vasto che abbraccia espressioni di vario genere: giacchè un abisso può esistere tra l'una e l'altra, dopo un attento esame di coscienza, noi pensiamo di poter scegliere, vale a dire facciamo la nostra scelta tra le tante espressioni che la modernità ci porge, e quindi ne fissiamo una che sia, secondo noi, la più degna di essere assunta quale fisionomia del secolo in cui si vive.

---

(1) Documenti. Il giorno 16 gennaio 1934, anno XII, alle ore 23,50, il pubblico del Carlo Felice, a Genova, ha applaudito per lo spazio di oltre quattro minuti *la donna è mobile*, il cui acuto finale era durato 12 secondi.

Ebbene, amatori, artisti e perfino qualcuno del pubblico, hanno potuto constatare che, nella mostra al Milione, le opere che più si *sostenevano*, vale a dire quelle che più vivevano di se stesse senza bisogno di aiuto esteriore, erano quelle esposte nell'ultima sala: Braque, Picasso, Paresce, Campigli, De Chirico (ultima maniera), Severini, Carrà (marina), Soldati, Max Ernst, e un Marcoussis ospitato per l'occasione.

Quale può essere il significato di questa constatazione? Questo. Oggi noi siamo entrati in un mondo assolutamente nuovo; l'aria che è attorno è diventata respirabile soltanto a noi, così come è giusto che sia, così come è stato per tutte le epoche. L'adesione che il nostro spirito offre all'arte pura, è senza riserve. Il Carrà rosso mattone della marina citata, tanto a noi parla, quanto più muto per noi rimane il Carrà naturalista impegnato ancora in un partita di gusto superato. Chi ha tagliato i contatti con questo gusto, chi ha creato, è giunto al nostro spirito. Abbiamo questo orgoglio di essere noi stessi, noi uomini dell'anno XII, con tutti i nostri difetti e con tutte le nostre virtù. Essere quello che fummo è per noi un non-senso. Tutti i tentativi di allacciamento tra questi due mondi, intrapresi dalle varie comari della cultura tipo George o tipo Soffici, sono vischiosi e artificiali. Soltanto quello che è creato, da noi inventato, solo questo per diritto ci rappresenta. Di tale passo si va in un mondo fantastico, potente, per il cui accesso occorre un segno di audacia e di onestà. Siamo all'ultima sala del Milione.

Questo coraggio condurrà la Collezione Feroldi a risultati profondamente interessanti. Avremo delle opere includenti il significato del nostro tempo: avremo la documentazione del cammino da noi percorso per giungere ai valori puri, ossia alla mèta. Quando l'*astratto* non fa più paura, quando anzichè evitarlo con quella finta saggezza che i *pueri centorum annorum* chiamano «salute», ci si slancia incontro per carpirne i segreti e rivelarne il significato, allora questa mèta non è più lontana. Tale anelito verso la creazione pura, ossia verso la creazione, è una aspirazione che appartiene al nostro tempo. Seguendola, i nostri amici architetti sono giunti a creare espressioni di cui prima non si aveva nemmeno il senso. Si è osservato che nelle loro case, le uniche tele che siano veramente intonate, tanto da stabilire un rapporto di profonda armonia con gli elementi della costruzione, sono proprio quelle astratte. Ciò dimostra che questo genere di pittura è appunto nel nostro tempo. Mettereste voi forse un quadro, supponiamo, (ohibò) di Tito, nella casa di Figini e Pollini che era alla Triennale? Bene, per la stessa ragione non ci sta nemmeno un quadro di Tosi salvognuno.

Questa grande idea di una pittura che sia finalmente pittura, tanto appare assurda ai letterati da settimanale, quanto chiara, logica e serena è invece per coloro che si occupano del proprio mestiere, — i pittori, — senza sconfinare in altri campi. Bisogna che certi ragazzi imparino questa disciplina: non parlar mai, per esempio di cose che non possono comprendere. Credere nei *ritorni* è da scemi: il Picasso neoclassico, quello della figura, non può avere significato. Quelle tele hanno il destino di una vita effimera, e, caduto quel tanto di polemico che può esservi ancora dentro, non rimarranno. Non esistono ritorni. Ormai si è sfondato: si andrà avanti a tutti i costi.

La Collezione Feroldi è un indice preciso di questo stato spirituale: non si è partiti da Braque per scendere a un Funi, bensì da questo per salire a quello. Salvi restando i principi di un eclettismo necessario, i nuovi possibili orizzonti di questa raccolta ormai si illuminano sotto il segno della pittura pura.

Dopo tutto questo che si è detto, apparirà ben chiaro il significato della collezione che tanto ci ha fatto discorrere. Essa è una voce timida, ma forte, che si eleva in un deserto di impurità. Vi saranno professionisti italiani capaci di seguire l'esempio dell'avv. Feroldi? Vi saranno, oltre i pochi già noti, altri professori, ingegneri, dirigenti e industriali, decisi a farsi una cultura moderna, ad aprire gli occhi sul panorama della vita attuale e a non comperare quadri di pittori celebri soltanto perchè hanno avuto un anello in dono da qualche re? Sarà possibile insomma estendere il collezionismo alle classi dei piccoli risparmiatori, dando così a essi un sicuro movente di elevazione? Non dubitiamo. Un po' in ritardo, ma nascerà anche in Italia il bacillo del collezionista moderno, questo germe di civiltà che — preso l'individuo — scava dentro, distrugge preconcetti e pregiudizi, lavora giorno e notte a rinsaldare posizioni spirituali ancor deboli, a fugare gli ultimi dubbi, a dar la gioia di sentirsi in armonia col proprio tempo, a provocare un contagio sempre più vasto, ossia a gettare le basi morali per un'arte trionfale, sublime, finalmente vivida espressione di questo secolo che tanto ci è caro.

CARLO BELLI

CORSIVO N. 86

Una volta ho scritto, qui in Quadrante, *che la storia di ogni arte, in ogni paese, è sempre storia di decadenza (dal primordiale al decorativo, dal concreto all'astratto, dal popolare al decadente, ecc.) Se ne ha una conferma se si guarda ai peggiori di ogni epoca. Nella pittura del Quattrocento non si ha nessun quadro brutto. Nel Cinquecento cominciano i mediocri; i cattivi si presentano verso il Seicento; poi i peggiori d'ogni secolo (forse anche di ogni mezzo secolo) sono sempre più brutti dei peggiori del secolo precedente, fin che si arriva, che so io? ai Maccari e compagni, che sono i più brutti di tutti i secoli. In architettura si arriva a Coppedé: quale secolo precedente ha avuto della architettura così brutta? La musica brutta comincia nel Settecento, poi arriva, per esempio, a Boito. E così via. (E vedete come sono buono: in ogni arte, dei brutti non ho citato che i morti. Quando saranno morti quelli che penso io, anche Maccari, i Coppedé, i Boito, passeranno al penultimo posto).*

M. B.

CORSIVO N. 87

Tipi di collezionista. C'è il ricco che indugia negli acquisti perchè, privo di ogni cognizione necessaria, teme di far brutta figura. E' una posizione che non manca di una certa coscienza.

Assai più terribile è quel tale che, mosso da una strana ambizione, tutto compera e a qualsiasi prezzo, pur di comperare. Costui è convinto di essere un conoscitore. Egli confesserebbe assai più volentieri di essere tradito dalla moglie, piuttosto che ammettere la propria incompetenza in fatto di arte.

c. b.

ROMANITÀ E LATINITÀ

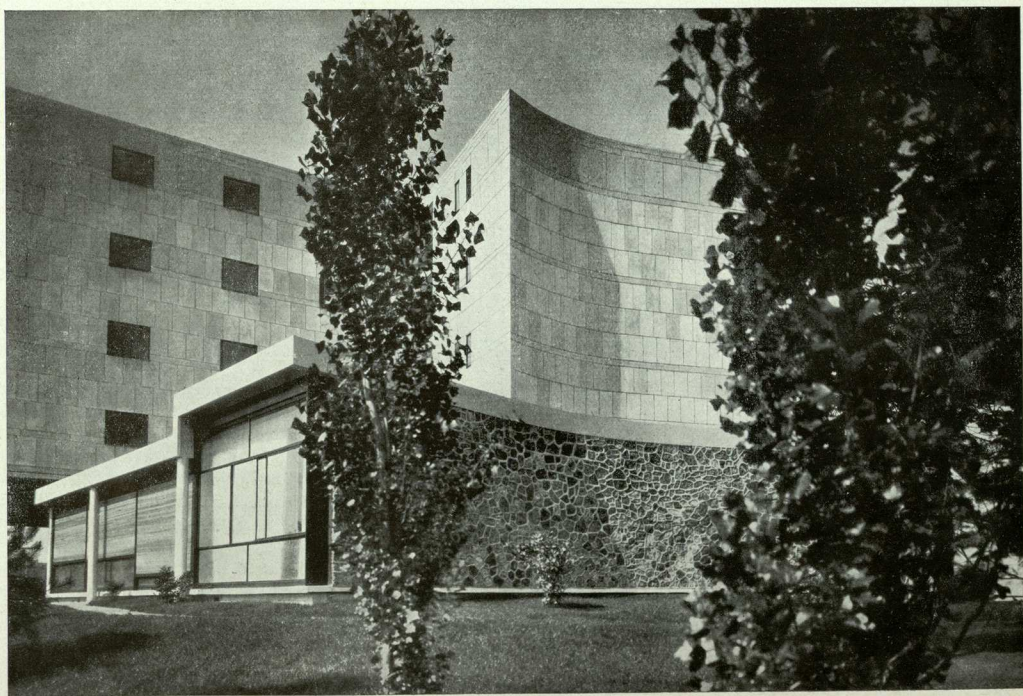
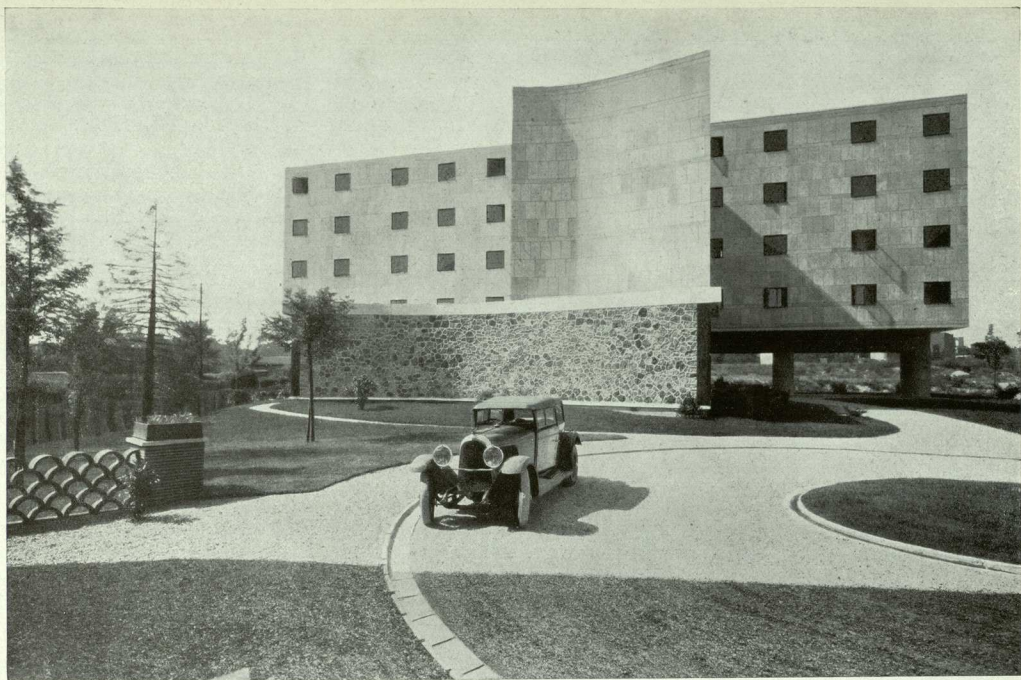
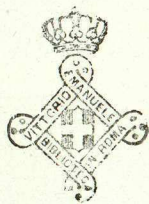
Chi volesse fare una raccolta delle voci e espressioni improprie quanto equivoche, che hanno avuto dal cadere del secolo scorso una qualche fortuna e divulgazione, dovrebbe porre in primo luogo la parola *latinità;* intesa, è ovvio, in quella accezione vaga di cui in tale periodo la facilonerla di taluni studiosi e di molti giornalisti la gratificò. Era venuta allora di moda — frutto di un materialismo storico che pensava di vestirsi di serietà scientifica attaccandosi alle dottrine antropologiche — e considerata basilare per ogni interpretazione storica di civiltà la netta distinzione tra popoli latini e popoli germanici, tra la gente del sud e dell'occidente e quella del nord. Donde fu facile addivenire, specie per i teorici del pangermanismo ma non per essi soltanto, alla costruzione di un'antinomia in cui il termine antitetico di spirito germanico e di germanesimo era, non più Roma, come ai tempi di Lutero, ma bensì spirito latino e latinità. L'equivoco insito in tale antinomia — azzardosamente trasportata da un campo pseudo scientifico in sede di filosofia della storia e storia delle civiltà — si rivelò senz'altro nell'uso confusionario e spesso contradditorio che si fece dei termini Roma, romanità e latinità. Non è forse inutile citare in proposito un ameno esempio storico.

L'anno 1911 appariva alle stampe un voluminoso studio di Houston Stewart Chamberlain su «I fondamenti del XIX Secolo»; frutto di un'ibrida mescolanza di coltura storica e scientifica, rivolto a dimostrare il primato e la missione nel mondo della razza germanica, ovvero sia dei celti-slavi-teutoni, o meglio ancora (per adottare la terminologia più cara ai seguaci della scuola antropologica) dei dolicocefali biondi. E al Chamberlain l'Imperatore Guglielmo II scrisse una lettera di cui è interessante riportare qualche brano: «... quando i cattolici della Germania per merito suo avranno sentito l'aperto contrasto tra il germano e il cattolico, cioè il romano, allora solamente si saranno *svegliati* e saranno divenuti *veggenti* di quanto i confessori avrebbero loro voluto nascondere: che sono tenuti in vergognosa schiavitù per Roma, quali strumenti contro la Germania.... E adesso mando la benedizione di Dio e il conforto del nostro salvatore per l'anno 1912 al mio compagno di battaglia e alleato nella lotta per i Germani contro Roma, Gerusalemme, ecc. Il sentimento di combattere per una causa assolutamente buona e divina dà la garanzia della vittoria! Lei agita la sua penna, io muovo la mia lingua e batto sulla mia spada dicendo nonostante tutte le aggressioni e tutti i bronci: avanti! il vostro amico fedele nella riconoscenza... Guglielmo I. R.».

Che cosa indicasse nel pensiero di Guglielmo II tale lotta per i Germani contro Roma è del tutto superfluo notare. L'equivoco dell'identificazione, oppur anche dell'accostamento dei termini Roma e latinità — intesa quest'ultima come spirito omogeneo di civiltà comune ai cosidetti popoli latini — non attecchì solo presso il fanatico imperatore e i teorici del pangermanesimo. Nè, infatti, il crollo di questi è valso ad eliminarlo. Trovò successo anche oltre le frontiere tedesche, anche presso di noi, in anni che non è il caso di ricordare; Massimo Bontempelli, considerando i suoi aspetti a noi più vicini, lo definì «uno degli ultimi tentativi di quel diavolo umanitario che è uscito così malconcio dalla storia degli anni 1914-1922». Trova ancor successo, ed è strano, presso molti scrittori francesi e inglesi, e in ispecie presso quei cattolici tedeschi che vanno da anni predicando, contro ogni tentativo di recrudescenza pangermanista, un ritorno alla civiltà di Roma. Bisogna infatti risalire a tale equivoco concetto di latinità per spiegare come agli occhi di costoro la Francia e la sua cultura rappresentino, anzi assommino, i caratteri più genuini della presunta latinità.

Orbene, latinità, nel vago senso sopra indicato, è parola priva di contenuto oltre che marchiana improprietà di linguaggio. Latinità, per chi conosce il latino, vuole propriamente significare la lingua, l'espressione latina (così si dice ad esempio scrittore della latinità per indicare uno scrittore di lingua latina); vuole anche designare quel *jus Latii* che costituiva un grado intermedio tra la cittadinanza romana e la condizione di straniero. Tali sono i significati, di sapore schiettamente storico, precisi ed inequivocabili, classici della voce latinità: vedere Cicerone e Svetonio. Oltre questi altro valore non le riconosciamo: non alcun altro significato di ampiezza storica, non un valore ideale parallelo al concetto romanità e ancor peggio estensione di questo, tanto meno infine l'intenzione di esprimere una presunta parentela spirituale dei popoli così detti latini.

Storicamente: l'Impero fu, nel suo spirito e nelle sue istituzioni, romano e non latino; romana, non latina, divenne col cattolicesimo la parola di Cristo; e nessuno ha mai osato parlare di latinizzazione, anzichè romanizzazione, del mondo antico. Roma fu *caput mundi,* del mondo cioè in cui dalla *Lex Antoniana de Civitate* Occidente e Oriente erano del pari cittadini romani; e dalla provincia d'Africa non meno che da quella di Gallia vennero a noi scrittori di lingua latina. Molti e grandi poeti cantarono allora la funzione eterna di Roma, la romanità; nessuno la latinità o qualcosa di simile a quel concetto che da taluni si vorrebbe a questo termine attribuire. Accanto a Roma — che, come poetò il gallo Rutilio Namassiano, aveva realmente fatto del mondo urbe — si cantò solo la *Saturnia tellus* e Plinio potè dire: «O Italia, terra che allo stesso tempo di tutte le altre sei stata allieva e poi maestra, a cui gli dei concessero più chiara la luce, tu fosti eletta per riunire gli sparsi imperi, per ammollire i costumi, per unire con il commercio di una sola lingua le fiere e discordi favelle di tutti i popoli, per fare dono agli uomini dell'*humanitas,* in breve per diventar patria comune di tutte le genti».

Sempre storicamente: dopo la migrazione dei popoli e la caduta dell'impero, l'azione universale di civiltà di questi fu perseguita dalla chiesa romana. Neppure allora si ebbe un fronte latino contro i barbari, ma bensì tutto l'alto medio evo è pieno della lotta strenuissima che la chiesa romana sola sostenne, nel frantumarsi dell'antica unità, nel grande caos etnico che portò nuovi elementi barbari a sovrapporsi agli indigeni civilizzati dall'impero, contro Ostrogoti Franchi Longobardi ecc., per riaffermare il primato di Roma. Nè deve trarre in inganno il manifestarsi in seguito di una comune cultura occidentale, quando primeggiò la scuola teologica di Parigi e fiorirono in Orleans con Umberto di Chartres gli studi di rettorica. L'universalità della cultura medioevale è la nuova vittoria di Roma contro i barbari e la sua forma di dominio su di essi; romana era quella cultura e quelle scuole non altro erano che nuove colonie spirituali dedotte da Roma. Romano, non latino voleva essere il Sacro Impero (e nulla fu appunto perchè non fu romano). E quando lo spirito germanico insorse con Lutero il suo motto fu «Los von Rom», separiamoci da Roma; in cui Roma non significava ne

Le Corbusier e Jeanneret, Parigi - Padiglione Svizzero della Città Universitaria, facciata a Nord.

Italia nè Francia nè Spagna, ma unicamente il papato.

Ancor più chiaro appare l'equivoco dal punto di vista ideale di carattere e funzione di civiltà. Romanità (la parola fu coniata da Tertulliano) è un insieme di caratteri ben chiari che nella loro sintesi perenne costituiscono la caratteristica essenziale e peculiare di Roma, considerata quale funzione storica, quale clima di civiltà. Ma dove mai una latinità in tale senso? Nel mondo romanizzato ogni civiltà nazionale si è svolta, pur con costanti riferimenti a Roma (riferimento è tanto adesione, Carlo Magno, quanto rivolta, Lutero) con tendenze e direttive particolari e diverse, con carattere e spirito propri. Basta un esame attento dello svolgimento storico di queste nazioni e delle forme di civiltà da esse istituite, per distinguere nettamente l'esistenza di uno spirito italiano, di uno francese e di uno spagnolo del tutto diversi e niente affatto confondibili o affini. Quanto allo spirito italiano giova notare che la sua storia rappresenta un costante sforzo per ripristinare l'identificazione (vedi il brano sopracitato di Plinio) con la romanità. L'anno 1922 incide nella storia il nuovo punto di coincidenza.

Nè si voglia con la parola latinità alludere ai comuni fondamenti romani di civiltà di cui alcune Nazioni hanno beneficiato, giacchè da tale latinità (a parte la pura questione linguistica) non potrebbe in nessun modo essere esclusa la Germania. Anche i Germani, non diversamente dagli Iberi e dai Galli — per quanto più tardi di questi e in forma meno diretta — appresero da Roma i primi rudimenti di civiltà; barbari erano, nomadi sacrificatori di carne umana, e tutto insegnammo a codesti dolicocefali biondi: dall'igiene personale alla dimora fissa, dall'uso dell'attrezzo agricolo all'esercizio del pensiero.

Quanto poi alla asserita parentela spirituale tra i cosidetti popoli latini, è questa una ridicola favola che la più mediocre conoscenza di tali popoli e della loro storia basta a sfatare. Tra i discendenti dei barbari di Galli e di Iberia e Roma (tenendo ben fermo il concetto dell'identificazione di Roma e Italia, che è il contenuto più intimo della nostra storia attuale) non esiste altra parentela spirituale oltre quella che può esistere tra il trovatello e chi l'ha raccolto e nutrito, gli ha insegnato a camminare e a vivere. La stessa parentela del resto lega i Germani a noi; solo si tratta di allievi che sono stati sino a ieri meno profittevoli e più indisciplinati.

Tutta l'enorme confusione di idee, di cui abbiamo voluto fare rapida giustizia, è stata fomentata dal fatto che Francia e Spagna — in sede, ben inteso, di civiltà — presentano un atteggiamento rispetto a Roma ben diverso da quello della Germania. Tale fatto è stato, in genere, molto erroneamente valutato. La diversità essenziale sta in ciò: la civiltà francese e quella spagnola esprimono nel loro svolgimento varie forme di deviazione dai principi fondamentali ed eterni di Roma, la civiltà tedesca invece significa lo sviluppo logico di un'opposizione costante ai medesimi principi. Al di fuori di Roma tutte queste civiltà sono del pari inconcepibili.

EDOARDO BIZZARRI

SALUTO DEL RITORNO

Eccomi tornato dall'altro emisfero, e ritrovo Quadrante *dilettissimo, e mi precipito sui numeri che non avevo veduti se non come materiale ancora disgregato. Sempre bellissimi,* Quadrante *mi piace davvero, e molto.*

Trovo che Bardi ha promesso per me, ai lettori di Quadrante, *che avrei qui raccontato loro il mio viaggio. Non me la sento. Durante il ritorno, sul* Virgilio, *ho scritto i sei articoli che sono usciti nella* Gazzetta del Popolo. *Rimesso il piede sul suolo italiano, davvero non mi va di mettermi un'altra volta a rivangare una per una le cose vedute. Preferisco lasciare che il ricordo del bel viaggio, dei paesi ospitali ove ho avuto una affettuosa e indimenticabile accoglienza, perda i suoi contorni più precisi, si allontani e si annebbi nell'aspetto sognato delle cose che rimangono nella memoria come un mondo fatto di pura impressione.*

Per accontentare in qualche modo Bardi, e per assolvere un debito gradito, mi accontento di mandare di qui un saluto ai paesi d'America ove ho fatto una meno breve dimora.

Così mando il mio primo saluto al Brasile, che primo mi apparve dopo la tranquilla traversata, mi riempì di sgomento religioso allo spettacolo della Baia di Rio, e stupefatto m'accompagnava per le strade regali della città, scolpite nella luce; ai suoi pensosi cittadini, gente memore di impero, spiriti nuovi ricchi di saviezze antiche. Essi con intenso animo stanno affrontando problemi politici da far tremare: primo tra tutti quello di consolidare, traverso una salda unità politica, una complessa unità spirituale allo sconfinato paese che la natura ha composto di membra così disperse e diverse; di trarre a un contributo inestimabile di civiltà le sue immense e misteriose ricchezze.

E un saluto all'Argentina, alla capitale assetata di civiltà intensa, e soprattutto a quella interminata pianura che si svolgeva sotto i miei occhi per otto ore di rapido volo dall'Atlantico al Pacifico. Un oceano di verde, e da ultimo, prima di aggredire le Ande, i vigneti. Sono le più belle culture del Sudamerica. Le hanno create gli Italiani, rompendo il deserto (così chiamano la terra ancora incolta) in una fatica dura e lenta che ha foggiato i centri vivi del paese. Ognuna di quelle case coloniche, ognuna di quelle isole verdi nella pianura gialla, racconta la vicenda di una famiglia di piemontesi, di veneti, di calabresi, di toscani: vicenda semplice: vicenda gloriosa, di gente che emigrando per fame portava nei suoi muscoli denutriti quell'invincibile spirito d'Italia che sa agitarsi con uguale intensità nel poeta come nell'agricoltore.

E un saluto al Cile; alla valle di Santiago, mondo di colli e prati e piani alberati, che tutt'a un tratto mi apparvero (dopo la violenza del Brasile e la metafisica della Pampa) colli pianure e alberi di Piemonte e di Lombardia: e in mezzo a quella tempesta un episodio nitido: Santiago: città di pomeriggio domenicale, malinconica con grazia disinvolta, raffinata, dolce, piena di desiderio d'Europa e d'Italia.

M. B.

BARDI IN AMERICA

I giornali hanno riportato la cronaca del successo ottenuto da Bardi in Argentina. La esposizione della nuova architettura italiana, raccolta in cinquanta bellissime tavole e portata a Buenos Ayres, ha dato luogo a manifestazioni di viva e cordiale amicizia tra gli esponenti del popolo italiano e quelli del popolo argentino. Le due nazioni hanno trovato un'ottima occasione per avvicinarsi ancor meglio sul settore della cultura. Dopo lo spirito che le ha condotte a stipulare il noto trattato commerciale, la manifestazione altamente civile di cui è protagonista P. M. Bardi non può non acquistare anche un sapore politico.

La espressione più audace della civiltà fascista, riassunta nella sua nuova architettura, e offerta in visione a gente che sente l'orgoglio delle sue affinità etiche e spirituali con la nazione italiana, non mancherà di produrre i suoi buoni frutti. Essa varrà a documentare la statura cui è assurta l'Italia moderna e a facilitare l'avvento di una precisa comprensione platense rispetto a noi.

In questo significato è da cogliersi l'importanza dell'andata di Bardi a Buenos Ayres. La cultura, come indice di civiltà, è sembrata un buon veicolo per ristabilire una comunicazione che va rinsaldata. Noi conosciamo la storia degli scambi culturali tra Italia e Argentina: il nostro Sorrentino l'ha esposta in Quadrante 2 *con una franca chiarezza che è stato un altro esempio della lealtà con la quale il Governo Fascista considera la situazione dei propri interessi nell'America meridionale.*

Anche Bontempelli si era recato nella capitale Argentina, messaggero della nuova civiltà italiana: il compito ch'egli ha svolto laggiù ha contribuito ad avvicinare moltissimo le classi colte al pensiero fascista.

Noi abbiamo conferma di ciò nel favore assai significativo col quale è stato accolto ora P. M. Bardi. I discorsi alla inaugurazione della mostra (vera cattedra ambulante di architettura) sono stati accordati sopra un tono di aperta amicizia. Le alte personalità di governo, intervenute alla manifestazione, hanno dato con la loro presenza un crisma ufficiale alle numerose attestazioni di riconoscimento e di simpatia verso l'Italia Fascista, espresse da oratori locali, e nelle quali, assai più della proverbiale cortesia aírense, vibrava un sentimento di vera e profonda convinzione.

A sua volta, Bardi, in un brevissimo discorso che ha suscitato un vivo e pieno consenso, dopo aver messo in rilievo la importanza di un più rapido e intenso scambio di prodotti culturali tra i due paesi, ha presentato il nuovo spirito fascista con queste felici espressioni:

«L'Italia partecipa al rinnovamento dell'architettura con tutta la fede, la passione, l'ardire che una terra dalle molte e alte tradizioni deve stemperare nelle grandi imprese e che dànno al mondo un secolo nuovo. La vita italiana si è rinnovata: è fatale che si rinnovi la sua architettura. L'architettura è la carta da visita che si lascia nello spazio a testimonianza di un passaggio.

Non commento queste tavole. L'intelligente, vivo, effervescente pubblico di Buenos-Ayres saprà commentarle per suo conto. I nuovi architetti italiani sono felici di mostrare per la prima volta fuori del Paese il loro lavoro, e di mostrarlo nella modernissima capitale della Repubblica Argentina. In questo lavoro ci auguriamo sia riconosciuto il nostro ideale che risponde allo spirito italiano di oggi e che può riassumersi nel massimo dell'espressione, nel minimo di gesto, nel terrore del lento, nel disprezzo del riposo, nell'edificare senza aggettivi, nella bellezza intesa come necessità, nel pensiero nato come rischio, nel balzo verso il domani».

La cronaca delle manifestazioni amichevoli è ricca poi di altri simpatici episodi. Numerosi quotidiani e periodici hanno dato all'avvenimento un giusto risalto, pubblicando interviste con lo stesso Bardi, fotografie di nostre architetture razionali, articoli editoriali e frasi prese dai discorsi del Duce.

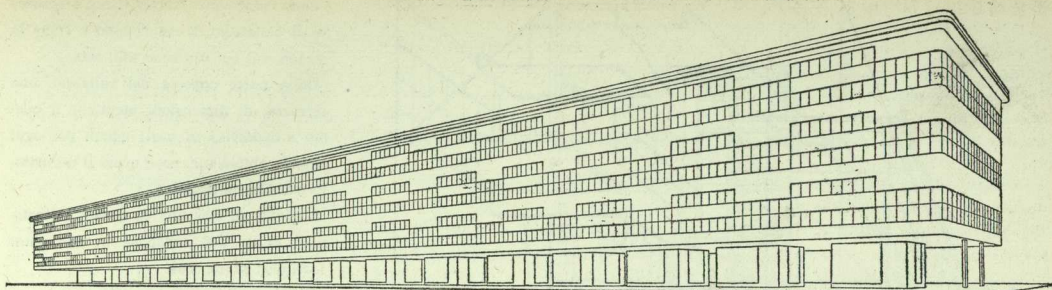
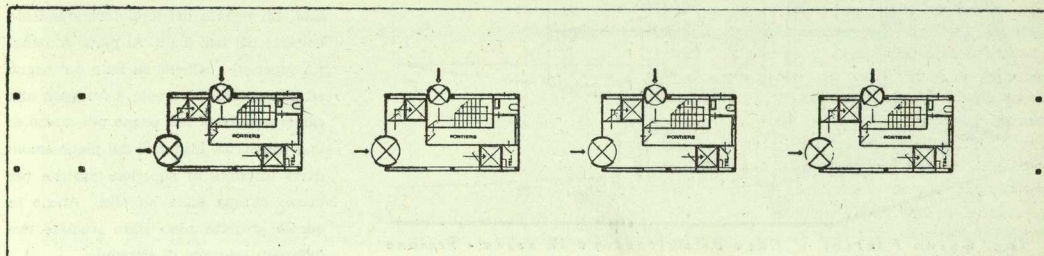
Inoltre in parecchie conferenze tenute alla Radio, Bardi ha saputo illustrare la attività poderosa svolta dal Regime e lo sviluppo della nuova architettura. Il tono di queste conferenze costituisce il motivo di maggiore originalità dell'attività che Bardi sta svolgendo, e che lontano dalle frasi fatte e pacate, ha dato una netta impressione delle nuove energie che circolano nella Italia di oggi.

Infatti da un comunicato dell'agenzia H noi apprendiamo:

«Degne di rilievo sono alcune parti di una delle conferenze ai radioamatori con la quale il Bardi ha tenuto a correggere fra l'altro la gratuita affermazione che l'Italia sia tutto un museo, perciò da non considerarsi più come una terra di memorie, ma «come terra di atti in svolgimento». *Il Bardi ha detto anche agli argentini che gli italiani d'oggi* «Non sono contro il passato ma sono orgogliosi del passato. Però non vogliono agire come mantenuti del passato. Con questo comandamento è stata creata l'architettura nuova. Un giorno questo movimento si chiamerà architettura del Secolo XX». *Parlando del razionalismo l'oratore ha detto che esso* «è un atteggiamento dello spirito del nostro secolo e che il romanticismo è finito. La macchina ha spianato le strade ed ha imposto un linguaggio suo alla nostra epoca». *Ha quindi aggiunto, dopo una leggera puntata polemica con gli adoratori del passato, che* «Il Fascismo ha ricostruito in 10 anni una politica e una morale. In altri 10 anni vogliamo ricostruire un'arte e una filosofia. Se non si dà all'Italia un nuovo spirito estetico e filosofico, anche il rinnovamento politico e morale decade. Le cose dell'arte e del pensiero vanno aggredite con la stessa violenza e temerità che le cose della guerra e della rivoluzione»

Richiamandosi quindi ad una precedente affermazione, espressa nel discorso tenuto alla cerimonia inaugurale della Mostra di architettura, il Bardi ha concluso affermando che «dal materiale esposto, espressione delle nuove idee e delle nuove correnti, si vede un'Italia nuova, ordinata, che sa quello che vuole, dove vuole andare, come vuole camminare. Questa Italia nuova l'ha creata un Capo che ha messo a riposo i governi delle mascherate». *Egli ha detto infine agli ascoltatori:* «Venite a vedere la nostra Italia bella, maestra di civiltà, alunna della poesia, terra di Mussolini». *Questa conferenza ha destato nella imponente massa degli italiani vivissima impressione e ha avuto largo tributo di consensi»* (H)

La Direzione Generale degli italiani all'estero che ha organizzato, con la consueta perfezione, il viaggio di Bardi, può sentirsi soddisfatta anche di questa iniziativa. Essa ha contribuito, e contribuirà, assai efficacemente affinchè la nazione argentina, cui tanta messe d'ingegno ha sempre elargito l'Italia, sappia apprezzare i grandi vantaggi ai quali conduce la sicura e potente amicizia di Roma.

C. B.

Ing. Guido Fiorini - Progetto per casa di abitazione in serie - Veduta prospettica

Ing. Guido Fiorini - Progetto per casa di abitazione in serie - Pianta dal piano terreno

(TENSISTRUTTURA)

PROGETTO DI CASA DI ABITAZIONE IN SERIE

.... des maisons avec des organes aussi efficaces que ceux dont sont dotés l'auto, le paquebot, etc. etc.

Le Corbusier 1933 (Prelude N. 5)

In questo progetto realizzato a « Tensistruttura Fiorini » è stato disposto in maniera che tutta la zona centrale, longitudinale, compresa tra i pilastri, è soggetta alla compressione, mentre i due sbalzi laterali, simmetrici sono sorretti da tiranti. Questi tiranti sono disposti entro le pareti in piani normali all'asse longitudinale dell'edificio (vedi sezione).

I solai a sbalzo assicurano la perfetta illuminazione dei locali realizzata con finestre continue a nastro, di serie. La divisione esterno-interno può essere realizzata opportunamente nella identica maniera che è stata adottata per il progetto di grattacelo ossia: esternamente da un lamierino di alluminio dello spessore di 8/10 ed internamente da pannelli di *Non plus ultra* dello spessore di 3 cm. ai quali è applicata una lastra di « Eternit » lucidata. Tra il lamierino ed il pannello vi è una conveniente camera d'aria.

Accessi al piano terreno mediante porte a revolver: una ordinaria ed una di servizio per ogni nucleo, che serve due colonne di appartamenti. In ognuno di questi nuclei è situato il locale per il portiere con annesso telefono e W. C. Tale portineria, a pareti in gran parte di vetro, è disposta in maniera che il portiere possa controllare sempre l'ingresso e l'uscita dalla casa.

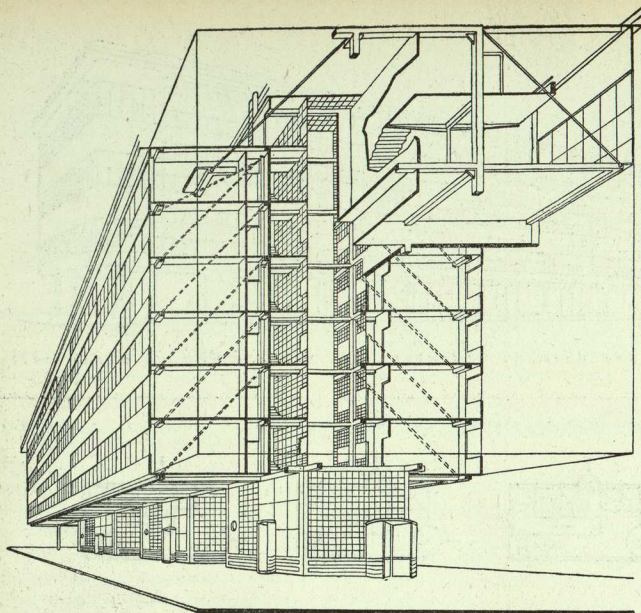
E' abolita la scala propriamente detta e sostituita da due capaci ascensori. Resta solo la scala di servizio.

Gli appartamenti sono compresi in una altezza di m. 5,60, suddivisi in due piani secondari di m. 2,80 ciascuno. L'accesso dal pianerottolo (al quale sbocca l'ascensore) avviene direttamente in un grande ambiente di m. 8.50 × 6 dotato dell'altezza totale di m. 5,60. Il piano secondario, a questo livello comprende: cucina, office, dispensa, camera da letto per domestico, doccia e W. C. per la servitù ed ingresso di servizio. Il piccolo corridoio di disimpegno del servizio e la doccia, sono illuminati abbondantemente da una chiostrina la quale è separata da questi ambienti mediante pareti di ferro-vetro.

Il grande ambiente, già menzionato, è organizzato con una scala a giorno la quale porta a un vasto pianerottolo-terrazza, pure a giorno, a livello del piano secondario superiore. In questo pianerottolo-terrazza è installato il bar.

Dal pianerottolo-terrazza ha inizio il disimpegno di due camere da letto e di un vasto bagno.

L'altro appartamento simmetrico è corrispondente.

Nel progetto sono state studiate due differenti soluzioni di estremità.

Ing. Guido Fiorini - Casa di abitazione in serie - Sezione

PROGETTO DI CASA IN SERIE PER SCAPOLI

....La maison se construira en usine, par pièces détachées, dans l'economie et la precision....

Le Corbusier 1933 (Prelude N. 5)

In questo progetto il sistema statico a « Tensistruttura Fiorini » è disposto similmente al progetto precedente (vedi sezione).

Anche qui i solai sono a sbalzo per la stessa ragione.

La divisione esterno-interno, identica.

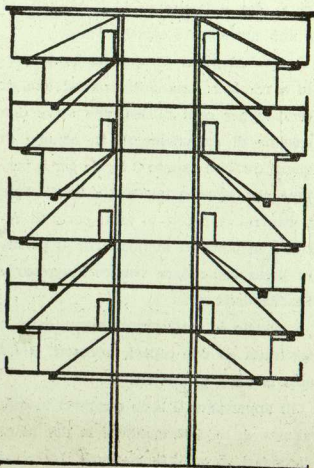
Al piano terreno ha inizio una scala a giorno per ogni 77 metri di sviluppo lineare dell'edificio. Per ogni scala esiste anche una coppia di assai capaci ascensori.

I nuclei chiusi al piano terreno, sono disposti ogni 77 metri ossia ogni 56 appartamenti essendo l'edificio di 4 piani oltre il piano terreno.

A questi nuclei si accede mediante una coppia di porte a revolver.

Essi contengono:

Atrio con bancone di portineria, vestiere, telefoni con centralino, due grandi sale di ricevimento, toletta per signori e per signore, cucina, ingresso di servizio, dispensa, office ed infine una grande sala da pranzo con bar.

Gli appartamenti, ai piani superiori, tutti identici.

Sono come tanti piccoli villini a schiera ed il ballattoio di disimpegno è come la strada, sul cui filo sono allineati.

Dalla parte opposta del ballatoio, una terrazza, di dimensioni identiche a questo e suddivisa in parti uguali per ogni singola abitazione, ne è quasi il minuscolo giardino particolare.

L'altezza di ciascuna di queste abitazioni è di m. 5,60 suddivisa in due piani secondari di m. 2,80.

Piccolo ingresso, piccola cucina, ma completa; piccolo W. C. di servizio. Tutto questo al piano secondario inferiore. Grande sala con vetrata nel fondo comprendente l'altezza dei due piani. Al piano secondario superiore: camera da letto con bagno ed uno studio. Lo studio è collegato alla camera da letto con bagno per mezzo di una passerella. L'accesso dal piano secondario inferiore al superiore avviene per mezzo di una scala ad elica. Anche in questo progetto sono state studiate due differenti soluzioni di estremità.

GUIDO FIORINI

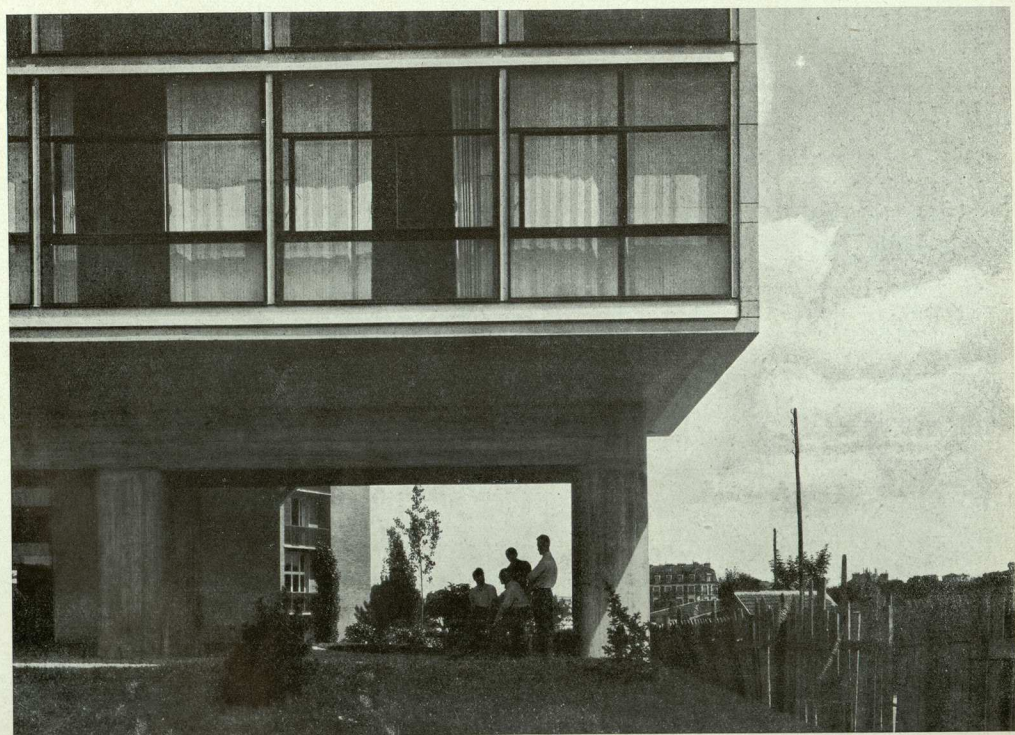
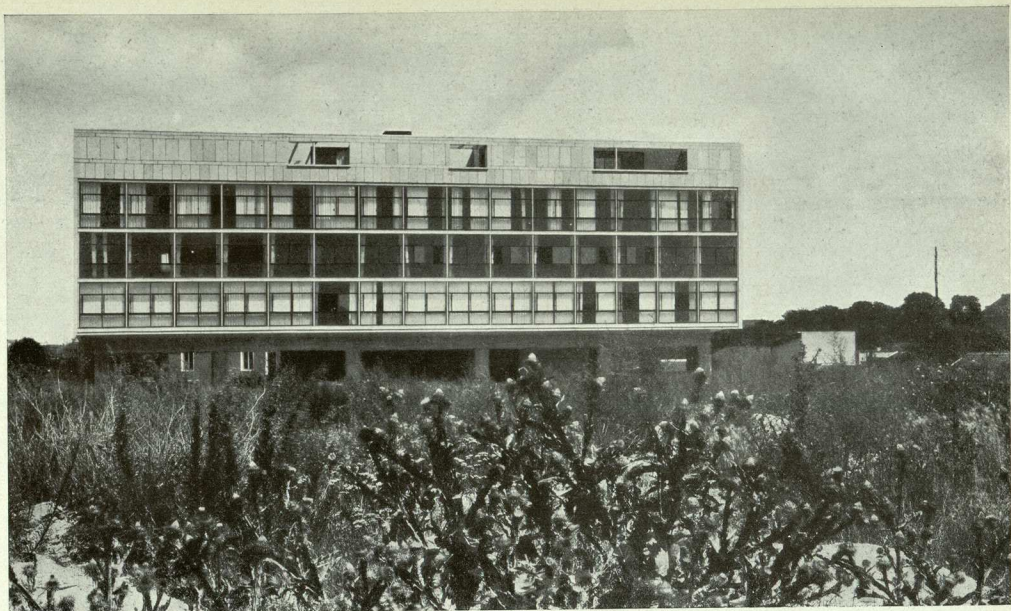
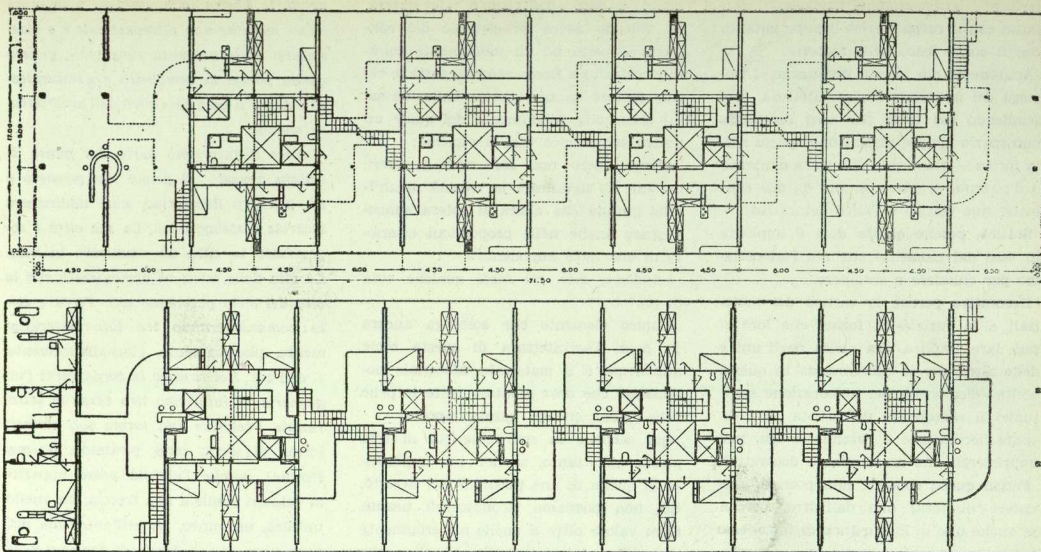
CORSIVO N. 88

I personaggi rappresentati in un'opera d'arte (teatro, racconto, pittura) quando sono veramente energici, non debbono aver vita possibile altro che nell'atto in cui sono stati in quelle opere rappresentati, e il lettore o lo spettatore non deve poterseli immaginare altrimenti che in quelli.

M B.

CORSIVO N. 89

Dopo i concorsi si parla spesso di « camorra ». Il fatto grave non consiste però nella « mala fede » del giudizio, — il quale parte molto spesso lontano dalla valutazione coscienziosa — ma assai più « la buona fede » la simpatia spirituale che lega ancora indissolubilmente tutti coloro che hanno paura del coraggio, del nuovo, del vivo, e si limitano a meglio imbalsamare istituzioni politiche e sociali mummificate.

B. B. P. R.

Le Corbusier e Jeanneret, Parigi - Padiglione Svizzero della Città Universitaria, la facciata Sud e suo dettaglio alle palafitte.

Ing. G. Fiorini - Progetto per casa di abitazione in serie - Sopra: pianta del piano secondario inf. - Sotto: pianta del piano secondario sup.

SULLA FUNZIONE DEI MATERIALI

Dopo il legno e la paglia, materiali che nella lontana età neolitica l'uomo aveva adoperati con una certa disinvoltura, ecco farsi strada la pietra come elemento adatto a molteplici scopi ed usi, ma dei quali non certo ultimo era quello che da tanti secoli e millenni le ha riconosciuto le sue doti nel campo costruttivo.

E' il principio dell'architettura e ne troviamo importanti esempî in tutta Europa. I dolmen prima ed i nuraghi poi, caratterizzano il periodo neolitico e quello del bronzo con le loro moli massicce e pesanti; un non so che di goffo, di situazione difficile, accentua queste costruzioni già tanto rozze e quasi per niente sagomate.

Potendo parlare di funzione estetica, in queste prime case umane, direi quasi che, l'impressione di solidità e di pesantezza che la pietra imprestava loro, casse forti della vita umana, mi sembrano essere il balbettamento di un bambino che stia imparando a leggere o a scrivere.

La pietra incomincia, così, il suo debutto sulla scena dell'arte architettonica, più che con una linea estetica, con una funzione prettamente costruttiva, perchè tale è la sua intima costituzione e perchè questa è la sua prima dote, e fra le altre la più facilmente sfruttabile.

Era già un risultato notevole, per quanto facile sembri ai nostri giorni, risultato che non mancava completamente di quella intuizione, sebbene per ora soltanto costruttiva, che fa preferire una forma piuttosto che un'altra, e difatti vediamo i nuraghi di Sardegna avere all'esterno una linea conica anzichè cilindrica, come più facilmente si sarebbe presupposto. Fatto, questo, derivante dalla spinta che la cupola, o per meglio dire la copertura ovoidale interna, trasmetteva al muro perimetrale.

Ecco il più sincero e quasi infantile razionalismo, ecco la più umile espressione (in ordine di tempo) della casa umana, trasformarsi in opera d'arte soltanto col restare aderenti alle più semplici regole dell'organismo statico. Ecco infine la pietra fattore principale — e per adoperare un'espressione algebrica: fattore comune in una serie di valori: peso proprio, difesa dalle intemperie, solidità, plasticità.

Di qui nacque la scienza edile?

Almeno intuitivamente in tutta la sua complessità di numeri e semplicità di forme: si.

E' qui che nacque la prima architettura?

Certamente si, se architettura significa ideare e ordinare un edifizio. E qui si chiude un capitolo della storia perchè ormai l'uomo sa leggere e scrivere con quanto le circostanze gli offrono; sa leggere nella sua fantasia, nella sua immaginazione, le regole eterne della natura e della vita; e sa scrivere coll'ingegno la prima e la più nobile — se pur piena di egoismo — conquista dell'uomo civile.

La pietra in principio, ed i mattoni più tardi, sono adoperati con sicurezza e disinvoltura e l'uno costituiva l'altro nei punti più adatti con altrettanta se non con maggior bravura. Ma non soltanto questa sapeva sfruttare, l'uomo primitivo che, vicino all'ingegno costruttivo sviluppatosi come necessità impellente, si sviluppò anche il sentimento; e se esso era dotato più che da altro di forza bruta e di assillanti preoccupazioni materiali, nei momenti di riposo e di contemplazione non gli mancava certo lo spirito; ed allora vediamo nascere le prime decorazioni plastiche come aggiunta all'architettura. Siamo all'età dei metalli e le nuove possibilità che questi offrivano, fanno del rozzo muratore un artista.

Da questo punto, man mano che la storia scorre verso di noi, si comincia a capire in un certo modo lo spirito della materia e non solo il corpo, ed anzi si arriva in qualche caso a disgiungere quasi completamente i due attributi ed a co-

struire — artisticamente parlando — soltanto con il corpo eterico oppure soltanto con il corpo fisico della materia.

Anatomizziamo questo organismo. L'impiego del materiale nell'architettura, prescindendo dal fatto che esso racchiuda uno spazio oppure plasmi uno spazio nella forma — sia cioè architettura d'interno o d'esterno —, parte sempre da due concetti: uno statico e l'altro decorativo:

Statico, perchè questa dote è implicita in esso dal momento che noi l'adoperiamo per chiudere e sostenere.

Decorativo perchè la varietà dei materiali e la varietà di forma che loro si può dare, implica una scelta degli uni e delle altre, perciò subentrando in questa scelta (dico scelta per elaborazione spirituale) il sentimento dell'artista, essa diventa decorazione e l'architetto non può imprimergli che un carattere decorativo.

Perciò questi concetti non possono sussistere disgiunti uno dall'altro, perchè se anche uno di loro manca di fatto, esso è sempre presente almeno in apparenza.

Così fra l'architettura egizia, greca e quella romana, possiamo osservare che mentre le prime sono architetture d'esterno, e cioè la loro caratteristica principale, è quella di lasciare un'impronta, di formare cioè (se così si può dire) un vuoto nello spazio, vuoto che è riempito di marmo, di pietra, di mattoni ecc.; mentre la seconda è architettura d'interno dove cioè il materiale racchiude uno spazio, che ne è il fattore principale.

Derivano da queste distinzioni tutte le differenze sostanziali dell'impiego che la materia ha avuto nelle forme architettoniche di queste epoche.

Così vediamo nell'Egitto forme puramente decorative di plastica e di colore, estrinsecarsi dalle piramidi, dalle sfingi, e dagli obelischi, monumenti in cui la funzione della pietra si riduce al colore ed alla possibilità di essere scolpita. Unica preoccupazione dell'artista nel riguardo del materiale, era di armonizzare questo e la natura circostante, non escluso il cielo, le sue luci ed i suoi colori.

Vediamo in altre parole il materiale diventare architettonicamente obiettivo e decorativamente soggettivo.

E perchè? Fore perchè la mole di una piramide, l'imponenza di una sfinge e l'autorità di un obelisco ci impone di dare loro un attributo in più che non sia solo quello della forma materiale?

Non credo; l'animo, lo spirito che è stato loro infuso, animo che parla, che ci dice e dirà sempre qualche cosa di nuovo, è nato spontaneo e tale resterà.

E volendo avere un esempio del contrario si pensi ad un monumento colossale costruito a Roma secondo tutte le regole dettate da uno spirito imitativo assai discutibile, monumento del quale un nostro accademico così si esprime:

« Sono opere non solo non degeneri, ma tali da significare la volontà di un'Italia grande che allora si voleva simboleggiare anche nelle proporzioni esteriori, di una mole imponente ».

« *Anche* », dice, c'è forse qualche cosa di più?

L'unico elemento che sostenga ancora in piedi l'architettura di questa mole imponente è il materiale. Materiale nobilissimo che deve scontare tutte le pene della forma che gli hanno imposto.

Qui sebbene la sua mole sia in una piazza altrettanto, se non più imponente di quella di una piramide nel deserto, noi non possiamo riconoscergli nessun altro valore oltre a quello materialmente materiale, oppure a quello simbolico, che per noi non è arte e tanto meno architettura. Mentre che una piramide potrebbe essere costruita anche nel più umile tra i materiali che essa resterebbe sempre un'opera d'arte.

Ma vedremo lo sviluppo storico di queste idee in una prossima nota.

ENRICO PERESSUTTI

CORSIVO N. 90

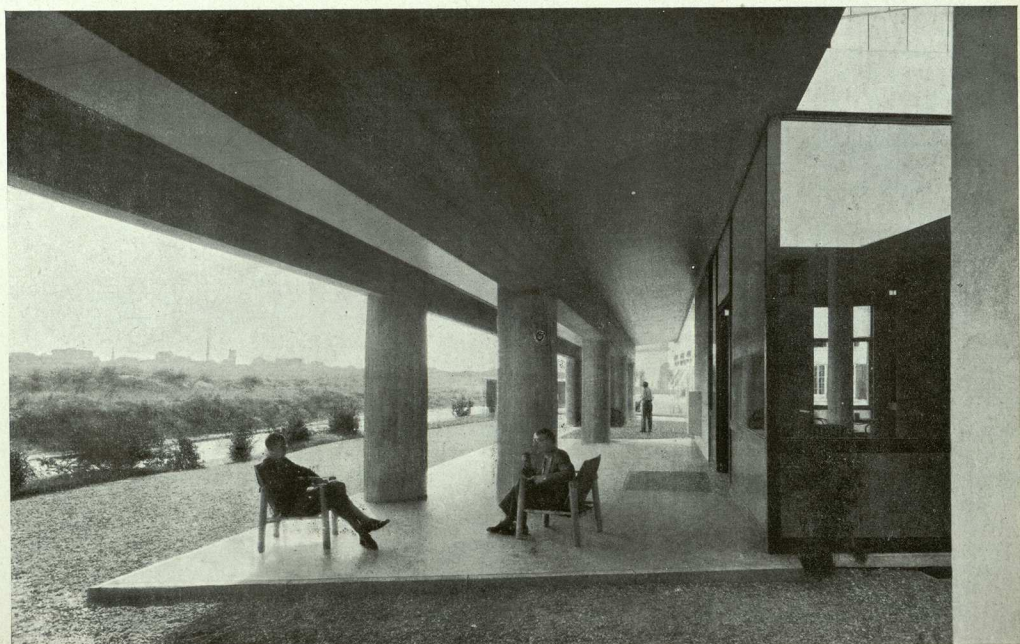
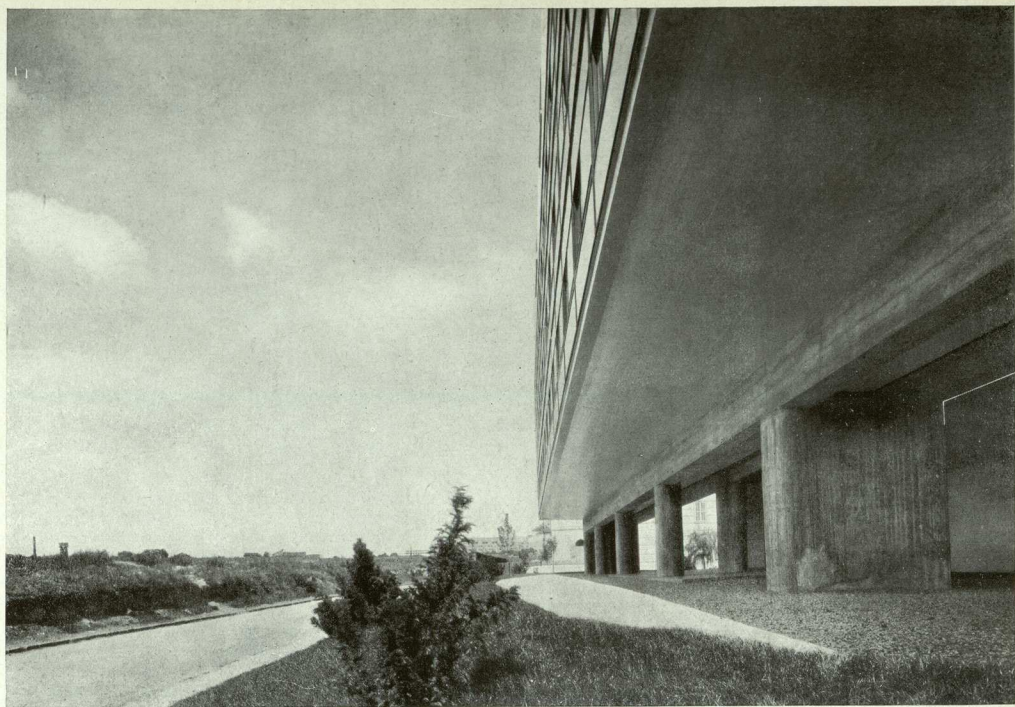
F. T. Marinetti (nella Gazzetta del Popolo *del 27 gennaio, e probabilmente in altri giornali o periodici) ha pubblicato un « manifesto futurista dell'architettura aerea », del quale non intendiamo discutere (dato specialmente l'atteggiamento lirico di questa prosa, e una lirica non si discute); solamente mi piace segnalare il fatto, che con esso manifesto Marinetti pone un netto distacco tra l'ideale futurista e l'architettura che ci sta a cuore, chiamisi essa razionale, o funzionale (o* naturale *come recentemente ho proposto), o come si voglia.*

La nostra architettura deriva e si richiama tenacemente al principio, che ogni espressione estetica germina in linea diretta dalle necessità pratiche che la generano: tale fedele germinazione costringendo la libertà immaginativa a lavorare in un margine non oltrepassabile e a riassorbirsi nelle necessità funzionali, genera quella poesia di semplicità e « naturalezza » che è il carattere vivo dell'architettura nuova.

*Invece il futurismo parte dal punto di veduta opposto: il primo suo pensiero è un pensiero decorativo, anzi addirittura teatrale e scenografico. La sua città è so*prattutto la città da ammirare in volo. *La vita della terra va armonizzata con la vita del cielo* pateticamente. *Terra e cielo comunicheranno tra loro* letterariamente, plasticamente, giornalisticamente. *E così via. Noi tiriamo la corda verso l'ingegneria, il futurismo tira verso la letteratura. Prescrive una forma agli abitati:* forma di sfera, cono, piramide, prisma. *Perchè? perchè l'abitato possa* apparire ai volatori simile a una freccia, un anello, un'elica, un cuneo, un brillante, una matrice *(non so se intenda di donna o di linotype): l'idealità puramente teatrale, anzi coreografica, non potrebbe essere manifestata più sinceramente. Il* dislivello polimaterico cromatico dei pavimenti e dei soffitti *è una vera trovata antifunziofunzionale. Le strade (areostrade)* saranno prevalentemente dipinte di uno sgargiante oro. *Perchè? perchè l'oro è* ottimista e imperiale. *Perfino, vedete, l'allegorismo s'impone sopra la funzionalità. Noi pensiamo subito il fastidio che quell'oro darebbe agli automobilisti che le percorressero.*

Con queste osservazioni intendo solamente mettere in guardia qualche nostro eccellente amico *(per esempio Sartoris e Fiorini) dal pericolo di lasciarsi attrarre nell'equivoco che l'architettura Quadrante sia un ramo del futurismo. Se il futurismo ha ancora qualche còmpito da portare a fine, è bene tuttavia che i còmpiti e le responsabilità rimangano autonomi e distinti.*

(Noi ammiriamo e amiamo Sant'Elia quanto lo ammirano e amano i futuristi. Ma Sant'Elia è morto nel 1915. *Tutti gli indirizzi — e anche tutti gli uomini — che oggi contano, eravamo a quel tempo più o meno futuristi: poi uomini e indirizzi si sono mossi, e i quadri si sono allargati. Anche Sant'Elia si sarebbe mosso, come si sono mossi Carrà e altri.*

M. B.

Le Corbusier e Jeanneret, Parigi - Il Padiglione Svizzero della Città Universitaria, facciata sul futuro parco a Sud e suo dettaglio.

(PRESENTAZIONI) STEFANO LANDI

E' probabile che queste prime poesie di Stefano Landi, che si presentano qui all'attenzione dei lettori, appaiano difficili e dure a più d'uno. Nel quadro della poesia d'oggi, pur essendole parente, questa poesia contiene un nuovo senso e una nuova aspirazione. La poesia, come la musica, è l'ultima arte nella scala delle evoluzioni artistiche, quella che arriva nei mondi di espressione già conclusi e formati in un lavoro antecedente, l'estrema ragione dei travagli letterari: essendo sommaria, per accenni, impeti, voli, lascia immaginare tutto un mondo lavorato dalla fantasia artistica; vero e supremo segno dei tempi, si porta dietro quasi tutta la storia di questi, idee, pensieri, sentimenti, costume. La prosa, per le sue stesse necessità pratiche immediate, può evolversi assai presto al confronto; ma fino a quando un tempo non sia lavorato tutto dall'intelligenza, fino a quando non sia grandemente maturo, la poesia vive dei riflessi di quella di ieri, e basta per prova la poesia francese che è ancora ferma alle formule inaugurate da Baudelaire. Insomma, nei periodi intermedi e non formati, la poesia vive dei ricordi del mondo immediatamente precedente, anche se in una posizione polemica, poichè letteratura è un continuo ricreare le forme elementari del linguaggio, è il risultato di sforzi unanimi e molti, e ogni nuovo creatore vi introduce un suo seme che fruttificherà un giorno insieme con gli altri. Perciò, i poeti non adeguati a un tempo per avventura grande, non sono delle povere canaglie ma hanno il destino di tutti i poeti grandi e piccoli, che arrivano alla fine e chiudono i tempi anzichè aprirne dei nuovi. Bisogna dire che l'amore e la coscienza dell'arte è per ogni buon artista il senso dei propri limiti e della propria misura; l'unico amor proprio di lui è d'impegnarvi tutti i suoi mezzi, senza servirsi di soluzioni facili belle e pronte. Parlando col dovuto rigore, certe improvvise facilità, piacevolezze, eccetera, possono divertire per una stagione, e solo a questo titolo possono essere accettati certi consigli. Leopardi non significò che di rado il suo tempo, e tuttavia il semplice quadro dei suoi Idilli ha più che in ogni altro artista del tempo suo il colore della vita italiana di quegli anni. I suoi appunti dimostrano come egli sentisse gli anni che furon suoi come nessun altro in Italia e come pochi in Europa, fatto insospettabile a chi si contentasse di leggere i suoi Canti.

Nel caso della poesia italiana presente, non è privo di significato la rinunzia totale di essa a molte facilità e piacevolezze. Come in quasi tutta la poesia europea d'oggi, essa contiene una certa polemica contro il ricco mondo poetico dell'Ottocento; a costo di apparire aspra e involuta, essa si rifà da sè i modi d'intonazione, il suo numero e il suo ritmo, che è meraviglioso come a ogni secolo ridiventino nuovi, e come nella loro giustezza e nel ritrovamento d'una nuova musica, finiscano ad assomigliare a ogni altra più remota, come un fiore nuovo al fiore d'una primavera antica. Rinunzia ai facili sostegni delle grandi e note intonazioni, rinunzia alle disinvolture cantate, rinunzia al tono illustre, rinunzia al tono discorsivo. I suoi mezzi sono tuttavia sempre quelli: la natura, i sentimenti, i colori, le forme; ma ormai come simboli e come sostegni logici, chè d'altra parte essa tende a isolare le parole dai nessi già conosciuti, da quell'armonia quasi stellare che esse acquistano dopo le grandi stagioni della poesia e che occorre scardinare e fissare daccapo. Spesso è questione in essa soltanto di superfici, con lo stesso travaglio con cui la pittura moderna ha ricercato una nuova tavolozza e s'è accordata su un linguaggio unico dei colori, o la musica su nuovi aggruppamenti di suoni. Tutte arti che sono appena fuori del loro periodo polemico. Esse, le più alte, poesia e musica, hanno per fondamento non un ordine logico: devono rendere intelligibile la realtà senza dividerla rifacendola miracolosamente simultanea, non come la prosa che opera per aggruppamenti logici e perciò tardivi: questa è tutta la ricerca della poesia moderna, ed essa la persegue a costo dei più gravi sacrifici e delle rinunzie più assolute. Al punto da contentarsi del baleno d'un colore, dell'accesso d'una forma, d'un'intonazione in cui tutto il colore nuovo è nella dissonanza, adoperando spesso un linguaggio convenuto, limitando il mondo poetico non più a frasi ma addirittura a parole e a oggetti, a un certo numero di vocaboli sempre gli stessi: linguaggio quasi iniziatico che ricorda la poesia convenzionale dei Fedeli d'Amore.

Le poesie di Stefano Landi ci sono parse notevoli per questo: che esse rappresentano un tentativo d'uscire da questo linguaggio convenzionale che ha dato cittadinanza a tanti cattivi poeti nel mondo dei due o tre poeti italiani d'oggi che ammiriamo, convenzione basata quasi esclusivamente sulla natura e le sue apparenze, su sentimenti tutti individuali e impossibili a sciogliersi nell'universale e nel generale, tanto da recare l'impronta d'un nuovo petrarchismo nato all'ombra di d'Annunzio, e meglio da tutto quello che nella storia della poesia si può ridurre a dannunziano, che è molto. Un altro poeta vicino conosciamo parente del Landi, Arturo Onofri, che fuggendo questa specie di petrarchismo, si buttò nella poesia logica, intellettiva, conoscitiva, sperando salvezza; e un altro grandissimo nella storia della letteratura italiana, l'unico poeta sopravissuto all'impressionismo del Seicento, il calabrese Tommaso Campanella. A questo punto ci potremmo domandare quanto nella poesia italiana vi sia di intellettivo e di gnomico. Probabilmente ne abbiamo perduta la visione e le proporzioni a furia di ridurla tutta al fatto lirico. Il naturalismo e l'impressionismo della fine dell'Ottocento, hanno pesato assai sulla prosa e sulla poesia di questa prima metà del secolo, con la sua grandiosa avidità di ogni fatto, d'ogni contrappunto; ma la poesia leopardiana era quasi sempre un concetto, un'allegoria, come fu quella di Baudelaire, come era stata quella di Dante: una poesia normativa, alla fine, anche se apparentemente rivolta a scoprire aspetti della natura e ragioni di sentimenti. L'angolo d'azione del poeta è sempre lo stesso: la sua virtù di osservare un fatto che lo tocchi da vicino, la scoperta che egli fa in esso di un mondo di ragioni, discendenze, cause, effetti, tutto quello che appare casuale e frammentario agli occhi dei più e che egli collega alla tessitura unica del creato e dell'animo umano. Egli è schiavo anche delle forme, delle rime, dei nessi, e i suoi mezzi sono fortemente limitati. Nel caso delle poesie di Stefano Landi, la prima cosa che salta agli occhi è la loro nessuna parentela con una sensibileria di moda nei poeti deteriori, con la bravura frusta che fa tanto piacere agli orecchianti. La severità è uno dei caratteri più notevoli di questo nuovo poeta, e un altro ancora: l'eliminazione d'ogni forma d'impressionismo ozioso. E' il tentativo singolare di porre il poeta nella sua più antica condizione; e tuttavia egli deve molto al lavoro poetico della nostra generazione che è anche la sua: la quale ha eliminato ogni lusinga formale di passaggi già noti, che stanno alla poesia come alla sinfonia sta la musica da ballo. Nessuno nega che

questa possa esser piacevole; come nessuno nega, del resto, che in un grande compositore o poeta si eliminano e siano contenuti parecchi luoghi comuni di armonia e di prosodia, perchè il grande artista porta da grande anche il luogo comune e le volgarità.

Stefano Landi ha affrontato il problema della poesia in modi originarii; non dico che di quando in quando egli non cada nell'orecchiabile, nel proverbio, nel ragionativo, che sono tuttavia i legami anche della grande lirica; ma l'amore di questi nessi e di questi passaggi, la loro prosasticità, gli permette un'intonazione che, quando gli riesce piena, dà il timbro e il respiro della vera poesia. Facoltà questa che lo compensa assai spesso: diciamo pure che la poesia, se l'accettiamo nella sua totalità e non ad aspirazioni e ad afflati, è una lunga preparazione per raggiungere una frase, un verso, lo stesso che nella sinfonia. E' spesso un lungo cammino arido, difficile, di cosa in cosa, di pensiero in pensiero, da impressione a impressione, cammino che in parte la poesia moderna ha soppresso, perchè appunto il più praticato. Tentare di ripristinare questi legami necessari a un ragionamento poetico è uno degli indizi maggiori che il Landi possa offrire delle sue possibilità. E alla fine di tale cammino, ci accade di contare versi conclusivi ed epigrammatici come questi: « Per poco in tua la mia vita si cangia » - « L'ansia e l'angoscia d'una bestia presa » - « Come nell'aria d'aria nasce il vento » - « E il sonno vinse le angeliche squadre » - « Già con le foglie prendi tanto cielo » - « E scadere da monaco a novizio » - « Oh figlio oscuro, poco più che niente! ». *Oppure, gruppi di versi in cui la natura, i fatti, il ragionamento, si atteggiano in forme che sembra di aver conosciute e che tuttavia appartengono in pieno a lui, che è uno dei miracoli della poesia:*

« L'albero fermo pur cammina in su,
ha una spinta, è leggero.
Verso la luce fa lento cammino
e non gl'importa qui mutare il sito.
Ben compiuto destino
al grembo donde nacque sempre unito! »

Altri vedrà meglio queste virtù che si chiamerebbero tecniche; altri noterà facilmente come questa reazione all'impressionismo, fatta in nome della poesia appaia a tratti cosa cruda; ma vi noterà pure come l'impressionismo e il brivido trovino qui un contesto e una necessità costruttiva. Ma a pochi sfuggirà la singolare tessitura di questa nuova poesia, il suo contributo alla poesia moderna, anche se in principio rigoroso, e come partendo essa dal tempo nostro, abbia conquistato a ritroso la struttura della poesia italiana illustre, fino nell'esumazione d'un certo linguaggio poetico quale era nel concetto di Leopardi, fatto non soltanto di suoni e di forme, di schiavitù di verso e di rima, ma di gruppi di suoni; « le angeliche squadre »; « i cori angelici »; « il senno obbediente »; « al par di lor gentile », *ecc.; tutte forme che inchiodano la poesia a una discendenza e a una necessità sia pure retorica ma che è sua, e la riportano in quel clima in cui il linguaggio è tutto puro suono, nato dagli accoppiamenti di sillabe, di giri e di strutture che formano il modo della poesia, un linguaggio senza tempo, alquanto strano, forse un poco goffo in sè, come certi mezzi elementari, di cui si serve la musica per raggiungere l'espressione sovrana, vecchi e nuovi, in cui si destano antiche forme e ridono paludate di strani costumi le fantasie nuove. Infine, è il lascito della cultura nelle arti. Questa di Stefano Landi è poesia colta: un gran titolo, l'unico che meriti la vera poesia.*

CORRADO ALVARO

SEI POESIE DI STEFANO LANDI

Donna

Ti sento grande come un mondo in pace,
Ove, se mia ti voglio, fra una gente
Sperso mi paio, che nei campi lente
Opere compia e vere,
Libera in te che la governi solo
Col tuo respiro, in cui pur sogna e giace.
Quasi non pare, tanto è il tuo potere!
Tutti si muovono in te assai più belli
Di come sono: un giovanile stuolo
Con patriarchi e cari bambinelli.

Dall'ombra vedo il grosso corpo muto
Sorgerti innanzi d'uno che ha vergogna,
Con qual furore il sangue suo t'agogna:
Tu d'una lenta ambascia il cuor gli accupi
Come sorridi e non gli porgi aiuto.

Solo, si sente l'uomo, e a furia rotte
Le tue difese, sogna che dirupi
Con lui congiunta in una lunga notte.

La madre

Camminare dobbiamo noi, uomini!
Ma, se un falso pensiero non c'inganna,
Condizion di vita non s'abomini:
Vera necessità non è condanna.
Guai se ti fermi: gravi; e nulla più
Della vita ti resta che il pensiero.
L'albero fermo pur cammina in su
Ha una spinta, è leggero.
Verso la luce fa lento cammino
E non gli importa — qui — mutare il sito:
Ben compiuto destino
Al grembo donde nacque sempre unito!
Nasce da una che se lo mantiene
Segreto in sè per la parte che mangia;
Invece avemmo in una pellegrina
Il seme noi, che già con le sue vene
Forse ci disse in quei sogni: « Cammina.
Per poco in tua la mia vita si cangia ».
Oh alberetto di melo
Giovane come i fili d'erba lievi
Fra cui ti levi e al par di lor gentile,
Già con le foglie prendi tanto cielo.
Tu solo pari nel tronco sottile
Fidato a una bontà che t'assicura;
In me dei fili d'erba è l'ansia oscura
L'esitar della voglia a un soffio d'aria
Ch'or nel prato li svaria. Ma per loro
E' appena un giuoco; io solo me ne accoro.
Non poter sempre con la madre stare,
Solo perciò dobbiamo camminare.

La moglie

Con pauroso orgoglio
Sento come la Terra in sè comporta
Che s'afferrin cacciando avide braccia,
Simili a polpi ladri,
I semi vivi alle viscere madri.

Guardo la stanca donna in cui germoglio.

Però m'opprime che la carne giaccia
Nel procreare assorta
E sia la madre da sè quasi uscita
Anima in sogno, ma qui, senza faccia,
Dolente pasto a una fame di vita,
Nel suo corpo soverchio faccia scorta
D'ogni sua possa a un cenno, come invita
Necessità di svolgimenti bui
Che il germe vuole aver dentro di lui.
Oh figlio oscuro, poco più che niente!
Un figlio mio sarà fra poco! E aiuto
Non potrò dargli, per quanto lo voglia,
Che lo compensi del bene perduto:
Questo diritto pieno, da natura,
D'esser così, nella madre, possente.

Ma tu sorridi tenendo la doglia
Come lieta misura
Che di sua vital forza t'assicura.

Sogno

Sogno. M'asserve il sonno al mio mistero.
D'ogni schermo da me, d'ogni difesa
Dal mondo al tutto privo,
In fondo, qual non mi conosco, vivo;
Fra immagini che vivono del senso
Or ora chiaro e pronto al mio bisogno
Onde respiro in un mondo più denso.
Nè io mi so, ma in sorte
Ho del mio viver chiuso un senso forte
Che m'assicura fra quelle mutate
Corporeità — nel corpo mio formate.
Ma a un tratto so che sogno: e non mi
Nè dal sogno mi muovo: [trovo
Gesti potenti, lenti; visi fisi;
Dolce strettura di cuore in un saio
Di frate senz'amore altrui, accesa
Nello sguardo la fede della foce;
Risa nei campi; una donna giuliva;
L'ansia e l'angoscia d'una bestia presa:
Questo sono, mi credo e senza voce
Mi persuado: questo, alla sorgiva,
Così diverso da quel che mi paio.

Creatore

Amore è solo l'amore di Dio!
Che cos'è l'opera nostra, dell'Arte?
Io dico, a paro con quella di Dio?
Non quella detta nelle sacre carte.
Ma, assopito dopo tante cure,
(Non ne parlarono mai le Scritture)
Parvegli ancora di volersi Padre
E il sonno vinse le angeliche squadre.

Come Dio sogni un canto e faccia il
Vi dirò se ascoltate fino in fondo, [mondo
Ma a chi quaggiù trovare canti agogna
Pensate prima quanto costi un canto.
Rara fortuna è quando uno ne sogna,
Pur si dà la fortuna per più scorno:
Poi, sudar nudi e gelare nel manto
Chè l'Arte è dura pena ansia ed attesa
Vigilia obbedienza d'ogni giorno
Esaltarsi in virtù negarsi al vizio
E scadere da monaco a novizio.
Pien d'amore abbia l'anima protesa
E vita e morte scrutate nel fondo,
La vita offesa in mille vane prove
L'aizza sì che tutto in lui si muove
E nel conato... un canto. Ahi, che follia
Sperar vita da uomo creatore!
Ahi che tutto il suo amore
Solo cantare può: canto lo chiude
E per un po' l'illude
D'aver creato un suo mondo nel mondo.
Canto lo chiude: non gli apre la via.

Udite Dio che senza pena alcuna
La gota su una nube dorme in cuna,
Dormono i cori angelici all'intorno
E dorme il mondo nel velato giorno.
Nuovo, nell'aria nuda, per amore
A Lui stupito rispondeva il canto
Mai prima udito, d'Adamo creato.
Ma di questo suo vanto, nel sopore,
S'era Dio smemorato,
Così credeva che gli fosse nato
Il canto allora, da quel nuovo amore:
Dopo un oscuro e queto ricercare
Fervida luce il canto aver trovato.
Che gli dava diletto.
Tanto, che in sonno ride.
Ma da quel canto per amore udito
- Era ancor poco amore! - per più amore
Scoprì una gola, e per più amore vide
La bocca, e il volto in cui s'apriva, e il
Dove nasce il respiro ch'è sostanza [petto
Del canto; ed esultanza
Gli dava quel potere, da un accenno
Così cercando, obbediente il senno
Per puro amore alle necessità
Di quella vita voluta creare,
Da un accenno crear tutta la vita
Dell'uomo che cantava, come già
Creata non l'avesse; e un mondo intero,
Buona riprova di quello già vero,
Dove il cantore nato dal suo canto
Potesse seguitare
A vivere e cantare.

Umilmente si dice:
Noi vigilando a creare per Arte
Vita, ci resta un canto sulle carte,
E Dio dormendo da un canto sognato
Può ricreare se vuole il Creato.
Ma nessuno sia infelice!
Se lo sapevo
Non lo dicevo.

Uno di noi

In me assai poco conosco di noi,
Chè, in me solo, è di Dio scarsa misura.
Spalancasi il mio spirito e lo sento
Colmo di Dio in luce e movimento!
Nulla, se non felicità e paura,
Ho conosciuto in quel raro momento.
In me assai poco conosco di noi:
Io, solo uomo, sarebbe altro Dio.
Anzi, Dio non sarebbe, chè Egli è noi.
Io, solo uomo, non avrei pensiero
Nè uomo sarei vero,
Chè un mondo sconosciuto, in me, al poi
Si volgerebbe, nè il prima saprei:
Sebbene come il solo, così il primo
Nato sarei su questo vuoto limo;
Nè da materne doglie a viver nato:
Suscitato dal caso, e abbandonato.
Uomo non sarei vero,
Come una bestia in giro guarderei
Senza linguaggio, e mai nessun evento
M'additerebbe di guardare in me.

Nato son io con voi, anche a me stesso,
Come nell'aria d'aria nasce il vento,
Così fra voi, contro di voi, mi muovo
Fatto di voi; e perchè sono messo
Fra noi, uno di Dio, qual son, mi trovo.

STEFANO LANDI

(NUOVI MUSICISTI) DANTE ALDERIGHI

L'articolo potrebbe anche recare il sottotitolo «o della nuova generazione musicale». Non perchè nel compositore di cui si vuol parlare si sommi l'importanza del nostro odierno movimento, ma perchè di lui non si intenderà la funzione se non nel senso di tale complessità.

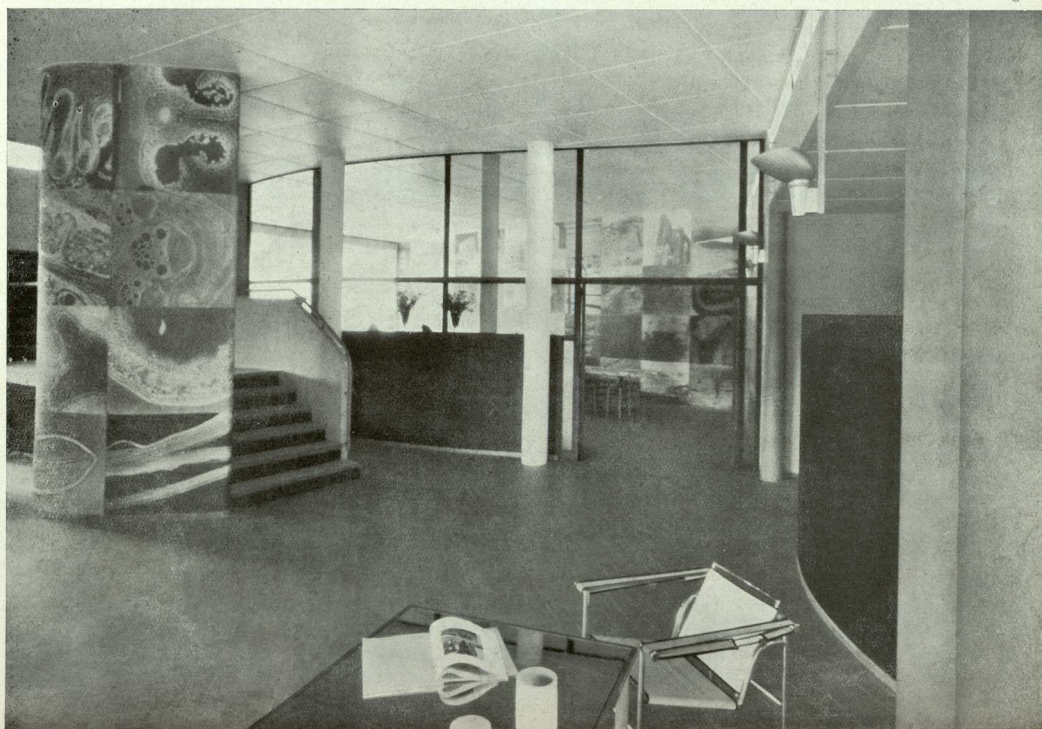
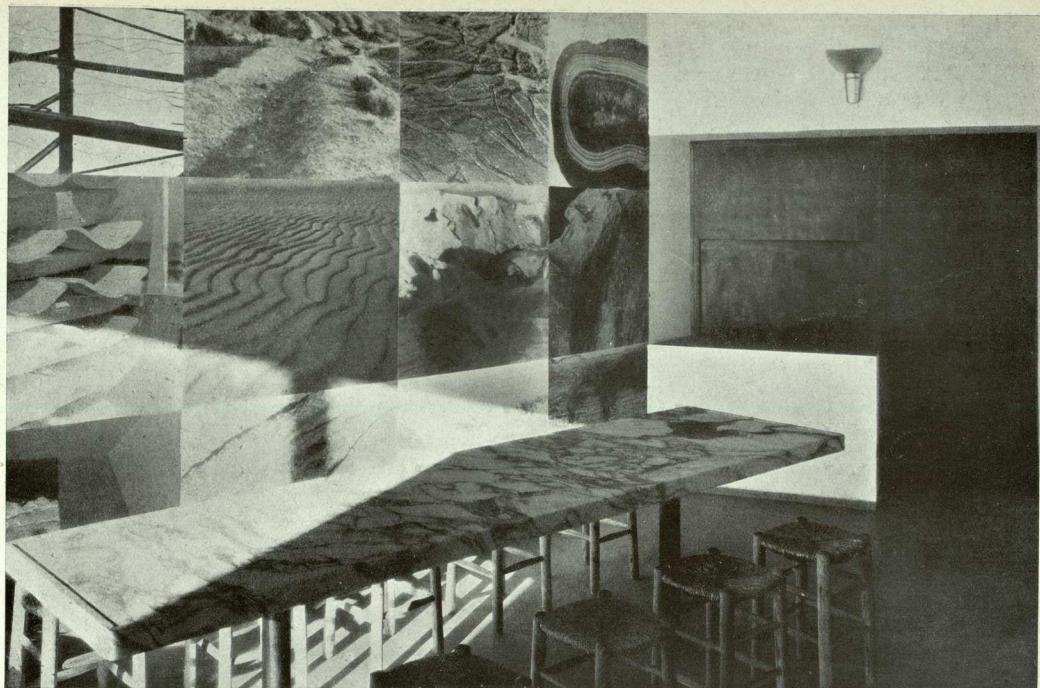
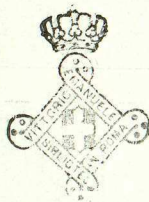
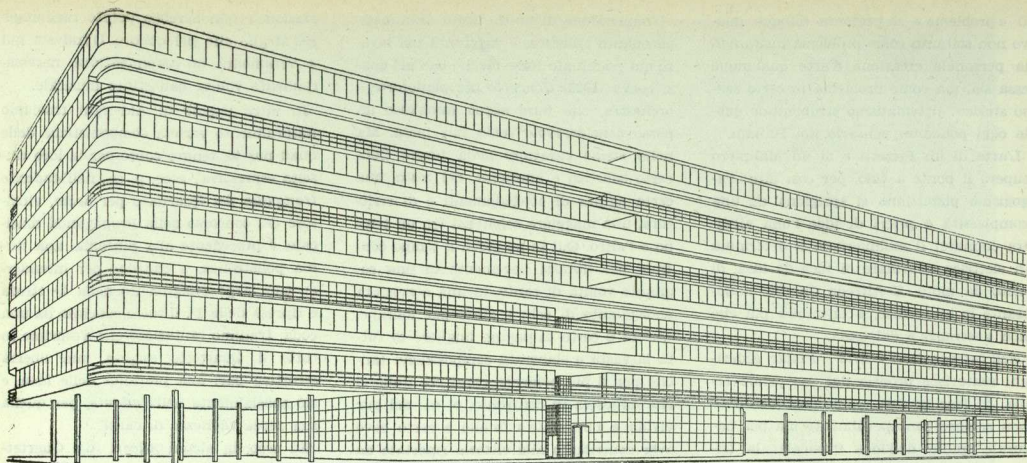
Se passiamo dalla generazione 1880 alla nuova (circa 1900) ci avvediamo — nel tempo stesso — della solidità delle conquiste fatte e della nascita di problemi storici nuovi, nati proprio da quelle conquiste e proprio per questo demandati all'attività non già dei maestri ma degli scolari: un movimento forte e rigoglioso ha generato esigenze spirituali (cioè — in fatto d'arte — stilistiche) nuove ma pur sempre ad esso collegate. E' una posizione di «cultura»: un'esperienza storica che si determina in cultura, e si tratta di sentirla in pieno — anzichè di evaderne più o meno semplicisticamente — sentirla in tutta l'interezza e come *unità*, propria e personale.

L'Alderighi si trova al lavoro precisamente in tale posizione e al centro della marcia, poichè — come si vedrà — al suo spirito musicale non è possibile l'appagamento in una semplicistica adozione di una «maniera» ricavata facilmente da questo o da quell'estremo stilistico d'un dato maestro (diatonismo, settecentismo, elementarismo orchestrale o il contrario) nè — d'altra parte — in alcuna sorta di eclettismo. Si tratta per lui d'una dura lotta tutta personale, svolgentesi nell'intimo di quella sua personalità senza posa e volta a volta accostata dalle varie esperienze altrui.

L'Alderighi, come è noto, s'è avviato alla musica come «virtuoso» di pianoforte: fanciullo-prodigio, dà concerti in Italia e fuori fin da tenera età. Entra, ancor ragazzo, in un mondo musicale, in una «civiltà» quant'altre mai satura di esperienze, ricerche, polemiche, miraggi, consunzioni stilistiche senza tregua avvicendantisi e l'una nell'altra interferenti. Non è il falso mondo dei conservatori, nel quale il mondo vero giunge travisato, filtrato attraverso vetri sporchi per cronica e soprattutto cinica incuria, ma la concreta sostanza d'un momento di crisi artistica. Nei paesi tedeschi, dove l'adolescente Alderighi è presto condotto e dove s'accosta ad altri maestri, la crisi è più vasta e complessa: una grande civiltà sinfonica è in interiore rivolgimento, tra il post-romanticismo oratorio degli Strauss e dei Mahler e il super-romanticismo degli atonalisti. E intanto fuori di Germania si esaurisce il contro-romanticismo debussyano (pur sempre «romantico» come oggi lo vediamo) e russi e italiani iniziano il cammino verso una nuova severità costruttiva: specialmente ritmica presso Strawinsky, specialmente melodica presso Pizzetti e Malipiero. Tutto ciò è intorno all'adolescente, è dentro di lui, vi entra e seguita la lotta, e cerca una soluzione. Che sarà tale — come dianzi si diceva — non in un'arbitraria esclusione di questa o di quella corrente ma piuttosto in una totalitaria comprensione, in una sintesi che si chiami *Alderighi*, e non $A+B+C$ ecc.

E il cammino verso questa sintesi non poteva che svolgersi nel clima nativo: nell'Alderighi il succo della tradizione italiana è innato e prepotente, sì da riuscire vittorioso attraverso ogni influenza eterogenea. E' dunque cammino verso questa costruttività nuova, materiata di melodie, euritmica per il tradizionale senso architettonico e classico dell'arte nostra. E certo per il giovane Alderighi la via era già più agevole che non fosse stata per i maestri che avevano dovuto additarla e rischiararla, ma le ragioni da conquistare eran pur sempre nuove. Se dai primi lavori che di lui ci son noti: *Sonatina, Suite, Preludi* per pianoforte, *Cantico delle Creature* per canto e pf. veniamo alle più recenti, ci avvediamo del progressivo modificarsi e rinnovarsi del problema che «costruzione» italiana, melodica e ritmica significava. Era già cosa diversa da quella ch'era stata. Diversa per forza di tempi, diversa per forza e natura particolare dell'artista Alderighi: il rinnovamento compiutosi in Italia per opera di Pizzetti e Malipiero (citiamo i due pretesi «antipodi» dell'odierno mondo musicale italiano, per maggior chiarezza di discorso: altre personalità pur di primo piano ci son qui meno «urgenti») aveva significato la rivalutazione della *linea* melodica, oggi nuovamente pura, severa e liricamente «necessaria» e compiuta: sufficiente all'espressione e quindi già di per sè costruzione, architettura. Anche presso il Pizzetti di *Dèbora* e di *Gherardo* e dello *Straniero* la struttura degli atti si inarca sui pilastri angolari dei melodici cori, e una interiore melodica sintassi vi muove il declamato. Presso Malipiero i momenti ritmici hanno funzione agogica e si risolvono fatalmente nei momenti melodici, vera ragione dell'opera d'arte. E la nuova melodia, in cui rinasce il canto italiano dal gregoriano in poi, ha carattere nettamente *vocale*, anche quando la si affida a un oboe o a un violoncello.

Il rinnovamento che spetta ai giovani è di ordine diverso: esso avviene — cioè — in una sorta di «esplicazione» di possibilità mostrate già dallo stile Pizzetti-Malipiero-Casella ecc. Non è un ex-novo negatore e ribellistico come quello che si impose per legge storica tra l'ottocento e il Novecento. Ma è comunque rinnovamento, necessario e fatale perchè voluto dall'animo stesso dei giovani, dalla sensibilità, o musicalità dei giovani.

Ecco l'italiano Alderighi, nutrito di strumentalità, cioè — storicamente — avviato all'analisi, alla elaborazione, alla dialettica (sì nel genere più esplicitamente etmatico come nel genere parafrastico: Bach-Scarlatti-Haydn-Beethoven, per intenderci, e Gabrieli-Frescobaldi-Carelli-Vivaldi) che in realizzazione pratica determinano in concorso di azioni sonore, in ricchezza di moti e di risonanze. E — di più — qui si tratta della strumentalità «pianistica», per natura sua propria e costante evocatrice di echi e di sonorità complesse quando non assolutamente polifonica: creatrice di atmosfere (Chopin, Debussy) o esplicante da ogni moto sonoro un altro a deduzione o a contrasto, in una minuta analisi, o finalmente(e forse dovunque) efficace per «eloquenza» concertistica. La musica ostende la sua materia sonora, il suo quasi sensuale «sapore». Tutto ciò è in Alderighi, musicista di razza in tutto il suo sangue e in tutti i suoi nervi, vivente di musica e soltanto di musica, la cui parola non è che il suono, il cui nutrimento, la cui sensuosità è il suono. E a questo punto bisogna aggiungere (ma non è una *aggiunta* se non in ordine verbale, chè in sostanza si tratta d'una riassuntiva conclusione) il pensiero stesso di Alderighi è pensiero musicale, per istinto e per cultura. Questo spirito di Alderighi, italiano e desideroso di canto, di vocalità serena, contemplativa e immateriale, è — insieme — saturo d'esperienze e di moti e di impulsi d'indole strumentale, analitica, dialettica, potentemente sensuosa e riflessiva al tempo stesso. Il suo mondo s'è venuto formando per assorbimento, nel pensiero e nel senso, di mille musiche d'ogni tempo e d'ogni provenienza; e di anno in anno, di composizione in composizione s'è avvicinato a un suo centro, ad una unità — data dal fervore dell'istinto — che esclu-

Le Corbusier e Janneret, Parigi - Il Padiglione Svizzero della Città Universitaria, il refettorio e la sala d'ingresso.

Ing. Guido Fiorini - Casa in serie per scapoli - Veduta prospettica

de ormai per sempre il pericolo d'una *Kapellmeister-musik*, cioè dell'eclettismo. E' musica «di cultura» ma non «di riflesso»; è in una civiltà musicale, ma non vi si esaurisce, anzi ne esplica conseguenze nuove.

Fin dalle prime composizioni vediamo che la musica è scritta «come ditta dentro», se pure la realizzazione si giovi o si vizii di elementi preesistenti ed eterogenei. Essa è voluta da un bisogno lirico, nè si esaurirà in giuochi interessanti o curiosi solo per il tecnico. Non si trovano, nella *Sonatina* o nella *suite* per pianoforte (circa 1923) battute alla Mozart incastrate tra battute alla Strawinsky; o melodiette innocenti jugulate da modulazioni traditrici e via dicendo, tutte abitudini pur diffuse in quel torno di tempo. Se nella *Suite* esiste un binomio di atteggiamenti, esso è d'indole tutta spirituale e lirica, a un dipresso quale si mostrava presso R. Schumann il binomio Florestano-Eusebio. E infatti in Alderighi c'è stato sempre (e anche ora) alcunchè di analogo al dualismo, in sè stesso integrantesi, del grande lirico (*doublé* di analista) del romanticismo tedesco: Le baldanzose fanfare dei *Davidsbündler* possono essere richiamate dal primo pezzo della Suite, in quella seconda frase (didascalia: *Spavaldo!*) che ritornerà poi a concludere l'intera composizione. E nel II°, nel V° pezzo una serena dolcezza blanda sarebbe stata cara a «Eusebio». Ma tutto ciò è in Italia, non più in Germania, e la scrittura stessa: semplice e trasparente, esplicante in luce la linea melodica e priva di sovrapposizioni ritmiche, ce ne informa. L'umorismo verboso e romantico-sentimentale di Jean-Paul cede qui il luogo ad un conciso Palazzeschi.

Nella serie degli 11 Preludi, contemporanei con la Suite, si trova spesso una musica più «grave». Il mondo musicale di Alderighi vi cerca un'espressione spesso più analitica, e i momenti di dubbio e di tristezza hanno un tono ben altrimenti intenso. Anche in questa raccolta la scrittura è bene districata, per così dire, e ogni elemento costruttivo ci appare nettamente distinto al suo posto; la stessa costruzione si forma senza apparente sforzo. Qui vediamo ricorrere, a questo proposito, il processo costruttivo tipico di molta musica pianistica di Alderighi, che nei brevi pezzi della *Suite* era anche più immediatamente visibile: alla diffusa forma di canzone (strofa A - strofa B e ripresa dell'A) il discorso musicale sembra preferire la più rara (perchè più impegnativa e pericolosa?) forma A-A¹, in cui la strofa viene, nel secondo momento, ripensata e sviscerata in una sorta di parafrasi o — talvolta — amplificata in un potenziamento dei suoi valori espressivi (e cioè anche nella stessa parabola), come avviene, p. es., nel preludio 8° (*Lento e molto espressivo*) ove A¹ viene a giovarsi, per tale amplificazione, di un singolare intervento di sviluppi.

In queste concise notazioni (già però meno sommaria di quelle della *Suite*) compaiono caratteri che rivedremo nella musica alderighiana più recente: tra gli altri l'etnicità quasi popolaresca frequente nelle melodie, l'armonia libera da pregiudizi scolastici (ma anche da sistematiche stranezze) ed evocatrice, grazie anche alla scrittura strumentale in Alderighi sempre duttile e pronta, di timbri saporosi.

Nel concerto per pianoforte e orchestra e nella *Introduzione, Aria e finale* per pianoforte (1927) la situazione del compositore è già abbastanza diversa: il quadretto autonomo dei *pezzi* d'una suite o d'una raccolta (sia pure bene ordinata) di Preludi è qui fuori di giuoco, mentre appare, per la prima volta nella produzione che qui si esamina, un complesso «organismo» vivente soltanto nel suo insieme: *organismo* e cioè un piccolo mondo *uno* ma *differenziato* in momenti, in funzioni tutte necessarie e convergenti. Qui si presenta dunque all'artista una necessità nuova che per comodo di parola potremmo anche dire un nuovo «problema». Questo esplicare in luce la funzione di più elementi, ben diversi, riguardo ad una unità, ad un centro focale del proprio mondo, si risolverà immediatamente in lirica espressione o si andrà congegnando faticosamente in una sorta di scolastica ingegneria? Alderighi «introduce» in quel suo mondo: questo agogismo, che egli concepisce dialetticamente secondo la sua esperienza strumentale (Merulo, Frescobaldi, Buxtebude, Bach, ecc. ecc.) verrà meccanizzato in sillogismi tematici già pronti per l'uso, oppure sarà qualche cosa di fervido, di intuìto, di peculiare?

Il « problema » si presenta dunque nuovo non soltanto come problema insito nella personale creazione d'arte qualunque essa sia, ma come problema in certo senso storico: il tematismo strumentale quale oggi possiamo pensarlo noi Italiani.

L'arte di un Pizzetti e di un Malipiero superò il ponte a volo, per così dire: l'agogismo pizzettiano si sprigiona da una complessità *a priori* di idee l'una all'altra connate; il malipieriano si determina in elettrico scintillare di idea da idea, di moto da moto. E Alfredo Casella, nonostante le apparenze, « continua » più che non « estragga » dal tema.

Nell'*Introduzione - Aria - Finale* Alderighi scaturisce proprio dal suo primo tema, di fase in fase — probabilmente — non sempre consapevolmente ma per naturale spinta dell'idea musicale: la tripartizione che si potrebbe tentare del pur breve pezzo introduttivo (2 strofe e cadenze) è cacciata nel limbo di tutti gli schemi dall'aspetto nuovo in cui ogni volta riappare il motivo dall'interno degli iniziali arpeggi, attraverso le allusioni melodiche e l'urto di crude scansioni ritmiche della 2ª strofa fino alle decisive « spinte in fuori » (!) delle sincopi della cadenza. Ciò è rigorosamente tematico, a scernere tra le note i motivi: il motivo sol diesis-do-mi ricompare, p. es., in 8 diverse forme nello spazio di 44 battute...

Dai ripetuti assalti in cui tale idea determina l'*Introduzione* si passa nella cerchia meditativa dell'*Aria*, ove una frase d'indole vagamente nostalgica (a somiglianza dell'indole e dell'andatura di certi canti popolari) è colorata, anzi innervata da intense armonie penetranti di dissonanza in dissonanza, fino a che nella seconda parte giunga ad amplificazione per sviluppi poi sfocianti nella variata parafrasi cara all'istinto alderighiano. Il tono dell'Aria, traverso tale amplificazione, s'è andato oscurando e nella registrazione (cioè scendendo ne' bassi) e nel movimento (in virtù dell'*augmentatio* in cui si estende la frase), e all'inizio del *Finale* sentiamo anche in noi l'ànsito della riascesa verso toni e movimenti di liberazione. Questo *Allegro* non è infatti altro che un drammatico processo di illuminazione e di potenziamento dell'idea fondamentale, dalla misteriosa esposizione nei bassi, per successive interpretazioni, fino alla vigorosa scansione dell'*Energico* in 4/4 (sul primo motivo della prima idea, rivoltato e in diverso ritmo) ed alla trionfante fanfara (variante dello stesso motivo) che conclude la composizione.

L'impressione di unità, tanto drammatica quanto stilistica, è raggiunta nel lavoro qui esaminato forse meglio che nel quasi coevo (1925) *Concerto* per pianoforte e orchestra, che pure segna anch'esso un passo considerevole verso tale mèta. Ma nello stesso carattere della forma Concerto solistico è ammessa, del resto, una certa agilità di atteggiamenti e di scrittura, una maggiore scioltezza tra un tempo e l'altro. Qui se ne giova il tempo centrale per librarsi lievemente in una sognante voluta di canto, in una atmosfera ondeggiante di echi e risonanze lontane. Questa è certo la pagina migliore di tutta la vasta e elaborata composizione (anche per il più evidente carattere italiano che dimostra in confronto, p. es., del pur vivido e « brillante » finale) e certo deve aver contribuito alla vittoria riportata da Alderighi nelle esecuzioni dateci finora.

Nell'*aria* dianzi illustrata abbiamo notato un fatto di singolare importanza nel cammino del musicista: l'intervento dell'azione « Sviluppo » nell'azione « Parafrasi ». S'è già indicata la posizione di Alderighi (e di altri giovani) in confronto con quella propria della generazione dell'80: posizione determinata dalle due linee di forza « vocalità » (cioè « melodia pura » anche, ripetiamo, negli strumenti) e «strumentalità » (cioè — storicamente — *dialettica* sia tematica sia parafrastica); linee di forza che nel tipico indirizzo della costruzione alderighiana: ripensamento amplificatorio della « strofa » capitale, debbono trovare una convergenza che le unifichi con una unità di «stile» personale.

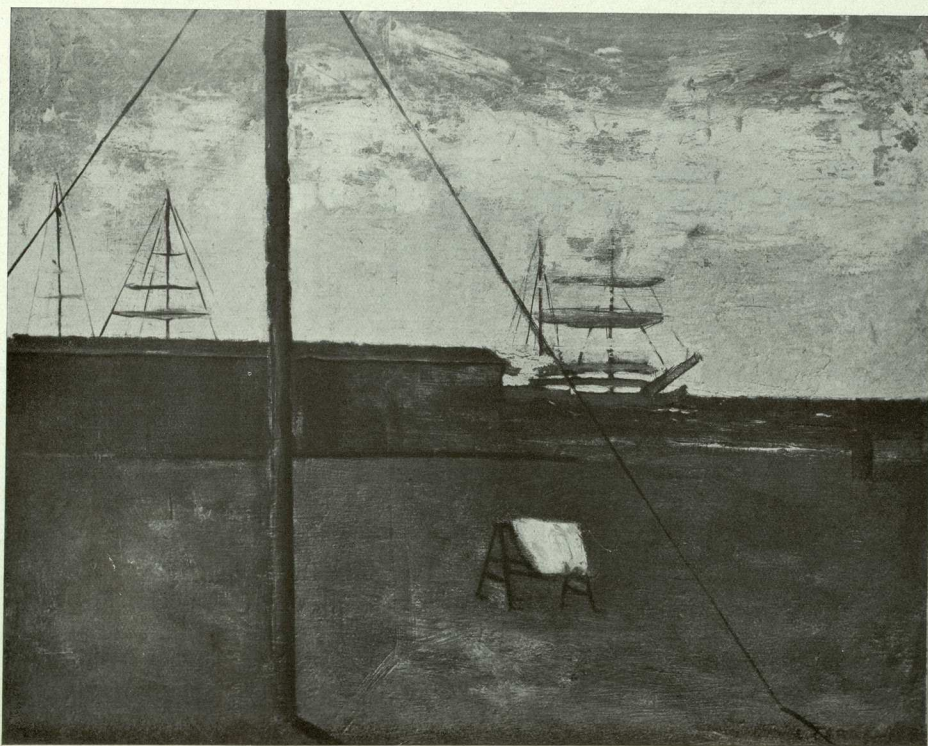
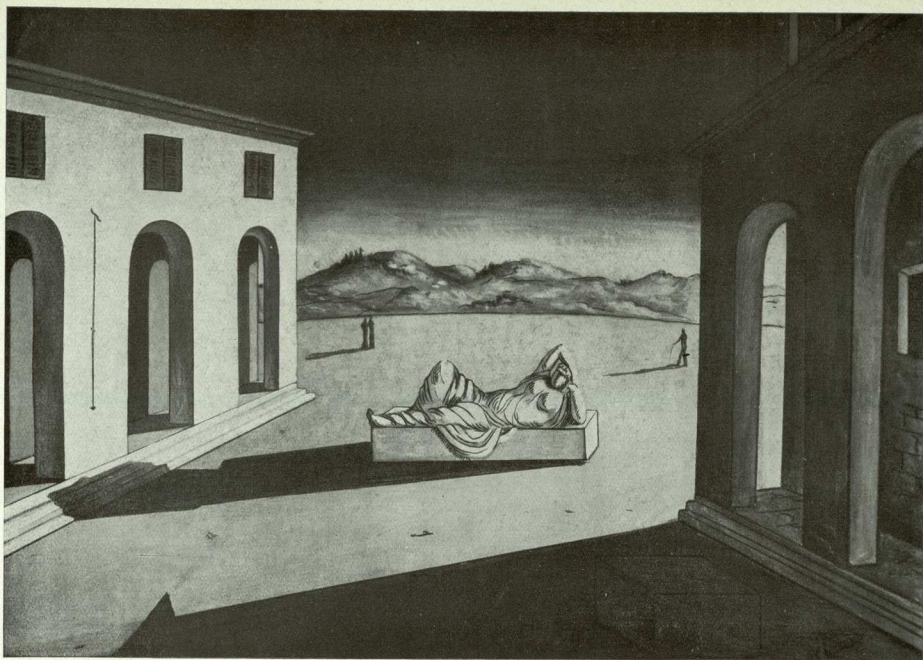
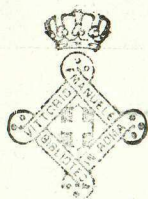
Ora nel 2º tempo dell'*Introduzione-Aria-Finale* l'intervento del processo « sviluppo » nel seno del processo « parafrasi » ci appare come un interessante avviamento alla desiderata soluzione stilistica: lo *staticismo* della semplice parafrasi, della *Variazione* (per intenderci secondo la didattica) che di strofa in strofa ci obbliga a tornare da capo, quanto l'assoluto *finalismo* che nella composizione rigorosamente tematica esclude nel « tema » un suo compiuto giro espressivo, non sono — come metodo — quel che serve ad Alderighi. Egli nel canto sente ed esprime già un momento lirico in sè compiuto, ma da questo momento risorge più ampio e più « desideroso » d' approfondimento e d' espansione melodica. E la strofa si riapre e varca i suoi limiti primi, e della sostanza della sua melodia si fa nuove e differenziantesi sostanze in mutuo giuoco creativo. Essa acquista così quel movimento che nel cerchio della semplice « variazione » non avrebbe potuto raggiungere. Meglio che nel quadro D'Indysta qui è veramente un' *amplificazione* necessariamente voluta dall'istinto musicale.

In altre pagine di Alderighi troviamo naturalmente varietà compositive delle quali pur va tenuto conto per la loro riuscita espressiva: ecco, p. es., nell'*Andante tranquillo* del Quartetto per archi, vincitore del concorso della Propaganda musicale, e precedente alla Sinfonia, una forma polistrofica, a *canzone* per intenderci, con largo svolgimento della 2ª strofa e ripresa della 1ª, il tutto concluso da una coda. L'animo fantasioso che s'esprime in tutto il Quartetto esigeva una libertà struttiva pari alla pluralità delle idee, e ciò specialmente nell'*Andante*, per quella sua aerea vaghezza di canti.

Ed ecco, in alcuni *Allegri* (del Quartetto, della Sinfonia, della *Ouverture accademica* del 1933) a ispirazioni più propriamente « tematiche » destarsi e fremere una vigorosa corrente di « sviluppi » generante di solito strofe ben determinate per *tono* lirico e sostanza e struttura. Nascono così — per lo più — elaborazioni contrappuntistiche che dall'*imitazione* vanno al più consistente fugato, dall'analisi più minuziosa della materia tematica si liberano in canora polimelodia.

Ed ecco, proprio nell'*Ouverture accademica*, un quadro che a tale varietà di atteggiamenti concede corrispondente varietà di idee, ognuna svolta secondo la natura sua propria, già nei due periodi dell'Introduzione in cui alla meditativa frase della tromba (al cui lento snodarsi vengono man mano ad unirsi altre voci strumentali in simpatia) succede la serena cantante nenia del clarinetto e dell'oboe sul dolce cullar delle arpe. E queste strofe ritorneranno dopo il ritmico martellamento delle imitazioni del tematico *Allegro energico*. Si alternano così nell'*Ouverture*, come nella piccola *Suite* per pianoforte del '23, ancòra la dolce e pensosa, quasi sognante contemplazione e il baldo impeto gioioso nella cui sintesi è la sensibilità musicale e la vita di Alderighi.

Il cammino a percorrere ci sembra ormai sicuro, se consideriamo l'ascesa compiuta dalle composizioni del '23 a quelle di oggi. Ascesa, o piuttosto — come si deve dire parlando di cose d'arte — ampliamento dell'esperienza, del mondo dell'artista, e che quanto più è grande e complesso, tanto più è vicino al dominio del mondo « di fuori », cioè alla propria sicura originalità d'espressione stilistica.

GASTONE ROSSI-DORIA

Sopra: Giorgio De Chirico - olio 94×69 — Sotto: Carlo Carrà - olio 64×54 (collezione avv. Feroldi, Brescia).

PANTEISMO E PESSIMISMO NEL DIVENIRE DELLE RELIGIONI IN ASIA E IN EUROPA

DRAMATIS PERSONAE

OCCIDENTE		CAMITI E SEMITI		INDOIRANI E DRÂVIDAS		ESTREMO ORIENTE	
IX-VIIIs. a C.	Iliade	IX-VIIIs. a C.	Codici Jahvistico e Elohistico	X-VIIs. a C.	Zarathuštra		
VIIIs.	Teogonia Esiodea	VIIs.	Geremia	VIIIs,	Pârçva		
VIs.	Orfismo Eraclito Parmenide	VII-IVs.	Splendore dei Misteri	VIII-VIIs.	Prime Upanişad		
		VIs.	Deuteroisaia	VIs.	Il Buddha Il Jina	VIs.	Lao-tze K'ung-tze
Vs.	Eschilo	Vs.	Libro di Giobbe	V-IVs.	Primi Çaivas e Vaişņavas Aurora dell'Epica	Vs.	Lieh-tze
IVs.	Platone Aristotile					IVs.	Chuang-tze
		Is. d. C.	Paolo Vangeli	Is. d. C.	Culmine dell'attesa di Saošyant? Saddharmapuņḍarîka		
		IIs.	Valentino	IIs.	Nâgârjuna		
		IIIs.	Origene Plotino Mânî	IVs.	Asaṅga Vasubandhu Sâṃkhyakârikâ Brhamasûtra		
		IVs.	Gregorio di Nissa				
		Vs.	Agostino Pseudo-Dionigi	Vs.	Diṅnâga		
		570?-632	Muhammad	VIIs.	Çântiteva Dharmakîrti	536-597	Che J
810?-877?	Scoto Eriugena			788?-820?	Çaṅkara	767-822	Dengyô
IX-XIIIs.	Edda			IXs.	Mâņikkavâçagar	774-835	Kôbô
1096?-1141?	Ugo da S. Vittore			874	Abû Yazîd al Bistâmî		
				858-922	al-Hallâj		
1182?-1226	Francesco d'Ass.	1126-1198	Ibn Rušd	980-1037	Ibn Sînâ		
1225?-1274	Tommaso d'Aq.	1165-1240	Ibn al-'Arabî	1050?-1137	Râmânuja	1000?	Pseudo Kuanying-tze
1260?-1327	Meister Eckehart			1059-1111	al-Gazâlî		
1265-1321	Dante			1088-1172	Hemacandra	1130-1200	Chu Hi
1266?-1308	Duns Scoto			1207-1273	Ǧalâl ad-Dîn Rûmî	1133-1212	Hônen

Parte prima: L'EVO ANTICO

Proemio

Il singolare millennio che precedette la nascita del Cristo, tra l'ottavo secolo e il quarto, vide l'aurora della filosofia: sulle rive dell'Indo e del Gange, sullo Yang-tze-Kiang e sul Huang-ho, come sugli scoscesi lidi ionici, solitari ricercatori convennero nella celebrazione dell'Uno.

Non esteriori rapporti turbarono il segreto accordo, ma un pensiero fluttuante nel profondo abisso dell'essere, oltre l'errore del tempo, temprò le intime voci: Yâjnavalkya e il Tathâgata, Eraclito e Parmenide, Lao-tze, Lieh-tze e Chuang-tze dal cosmico risveglio trassero l'annunzio eterno.

Gli innumerabili pantheon che costellavano il cielo delle anime, nel rivelato aspetto del cosmo impallidirono come sogni: una stessa ansia soterica pervase i sublimi fra gli esseri, che scorsero nel molteplice la radice prima del dolore.

La filosofia, stranamente affine alla morte, anelando al grande ritorno apparve allora come religione e, attingendo dal fondo le supreme voci dei popoli, iniziò i suoi mirabili cicli trasfiguratori.

Secondo che il pathos cosmico vibrò al piacere o al dolore, l'universa contemplazione valutò il ciclo del tempo: panteismo e pessimismo si dilaniarono nella religione come il piacere e il dolore nelle profondità del nostro cuore.

Strani motivi intesserono la sinfonia primigenia, poichè India, Cina e Grecia tradirono la metafisica angoscia: Upanisad e Buddhismo, Visnuismo e Taoismo, Orfismo e Cristianesimo da oltre due millenni segnano il travaglio del mondo.

L'India antica: Pârçva e Yâjñavalkya (secoli ottavo e settimo?)

I primi pensatori che all'intero universo hanno rivolto lo sguardo stupirono, come Anassimandro, dell'oscuro conflitto delle cose: conturbati dall'aspetto della muta diversità, celarono la loro angoscia nella solitudine e nel silenzio.

Nelle serene ascetiche selve che fra l'Indo e il Gange porgono la chioma ai venti, essi trassero la loro ignota brama, nutrendola di dolore: intuendo la falla eterna che annida l'onda del tempo, vollero approfondirla nella consunzione del loro cuore.

Ma nella rinnovata tenebra, sotto la cenere delle forme, l'antico desiderio potenziò il proprio bagliore e del primordiale dissidio, tra gli innumerevoli yogin, Pârçva e Yâjñavalkya furono i leggendari eroi.

Pallido come un trace nella manifestazione del suo dolore, inaccessibile come Pirrone nello sdegno del suo silenzio, implacabile come Egesia nel perseguire l'estremo rifugio, rudero d'un'età fosca apparve Pârçva, lo Svincolato.

Assommando nelle sue sembianze mitiche quanto l'Oriente ebbe di più tetro, sembrò precorrere i Mâdhyamika nella sconfinata negazione, rivaleggiò con gli Çaiva nella nera estasi, si riconobbe col Medioevo fra i Drâvida, nell'occiduo splendore.

Ma mentre egli, come un figlio di Dioniso, tradiva tra le turbe il primordiale orrore, Yâjñavalkya, come un sacerdote di Apollo, riaccennava l'interrotto canto vedico delle Rc e degli Atharvan: sulla sua invisibile vînâ (liuto) modulava i segreti dell'Atman, risvegliando i sopiti echi dell'inno che celebrò Viçvakarman (il Creatore del tutto).

Le prime Upanisad (secoli ottavo e settimo?)

« Esiste uno spettatore non veduto, un uditore non udito, un intenditore non inteso, un conoscitore non conosciuto. Non v'è altro spettatore che Lui, non v'è altro uditore che Lui, non v'è altro intenditore che Lui, non v'è altro conoscitore che Lui. Egli è il tuo Atman, l'immortale *Interno Reggitore.* Quanto da Lui differisce è dolore ».

Così la Brhadâranya-Kopanisad, celebrando nella creazione la suprema gioia.

Alla vampa della sintesi originaria, nella personalità eterna dello spirito, tutto diviene luminoso.

Valicando l'oceano dei fenomeni, l'Atman attinge la beata riva: nel flutto delle onde Kramiche Egli si perde in misteriose gioie, nel fatale riflusso se ne rammarica col suo dolore.

Nella tragedia dell'autogenesi, gli esseri appaiono come rivelazioni: si sfigurano, si convertono, si alterano, sospinti dall'intima bufera; non è egli il creatore?

Ma il turbine delle cose (samsâra) quasi confina colla vertigine: i fantasmi dell'antico sogno assumono aspetto di chimere: è forse eterno l'orrido incubo?

Poi l'allucinazione svanisce; come potrebbe il tempo coinvolgere l' eternità? Nella luce dell'Atman si dilegua il magico prestigio (mâyâ), gioco illusorio (lîlâ) di caduca diversità.

Il Buddha (Il tathâgata) (sesto secolo)

Il tempo nella sua fuga ammaestra al non essere le cose che sono: Sarvam anâtmânityam, tutto ciò che è insostanziale è inconsistente.

Simile al primordiale Purusa (Spirito originario), il Tathâgata varca la tenebra dell'errore; valicando i flutti degli esseri, nell' immensa Karunâ (fusione cosmica nella compassione), svela l'origine del dolore.

Nel misterioso gorgo che attrista l'oscura trsnâ (sete di vivere), verso la riva della notte Egli spiega la nera vela: anime temerarie si affidano sulla strana arca che tenta l'infida onda recando il triplice tesoro (il suo triplice corpo sacrale).

Passano e si dileguano i dhyâna e i Karmasthâna (stadi della contemplazione), sotto le nuove Orse appaiono le dieci terre (mistiche); inaccessibile splende agli Çrâvaka (quelli che appena iniziano) il Nirvâna, nella cui estrema visione si attardano i Bodhihattva.

Ma fra il pianto dei naufraghi, nell'atro orrore dell'avidyâ (irrazionalità cosmica), misteriose urgono le tavole della salvezza: il silenzioso Caronte, in insondabile estasi, guarda come un enigma il prodigioso abisso.

Forse la sua ineffabile gioia è solo il bagliore dell'anima che ripudiò l'intera ombra del cosmo, suscitando ere di bhakti: così il ricercatore che, venerando il Tathâgata, ne accoglie l'eco ultramondana, si unisce ai Mahâsamghika nel proclamarlo Lokottara (trascendente).

La Cina antica: i taoisti (dal sesto (?) al quarto secolo)

Non la trasfigurazione dell'Atman nè la tetra irrealtà dell'avidyâ sono dai pensatori cinesi assunte a principio primo, ma una via misteriosa (Tao) onde il nulla sbocca nell'essere, per Lao-tze e per Lieh-tze simboleggia il sommo mistero.

Il primordiale fondo del non essere onde il Karman traeva l'orrida autogenesi, possibile di perduta tenebra o di mirifico splendore, poteva in India placarsi nella susupti (estremo sonno) o nel nirvâna; qui scorre sotterraneo, minando l'intera volta del tao e oscuramente indiandosi nelle altezza della contemplazione.

Nulla è orrido o splendido, ottimo o pessimo, piacevole o doloroso nell'inafferrabile autoctisi che fonde Yin e Yang (tènebra e luce) in un indiscriminabile ululo che ripete al filosofo la segreta brama dello Yin.

Amando il non essere sopra ogni cosa, il taoista si attiene a ciò che sulla terra più gli si accosta, il non fare: allora, come le quattro stagioni, l'emozioni in lui si dipanano nel loro originario torpore, che trascende l'acme del sorgere, lo sconforto del decadere.

Nella limpidità della sua anima, l'essere, scuotendo i nembi che turbano la sua natura divina, fluisce in un'eterna quiete che sembra celare la tempesta: « Tale l'acqua della pioggia recente. Benchè caduta dal cielo, essa è torbida. Raccolta in un chiuso vetro, nell'oscurità e nel silenzio, ridiviene cristallina ».

Benchè sempre all'unisono nell'affermare la nuova letizia, non fu monodico il mirabile trio dei pensatori taoisti: strano, nebuloso Lao-tze nel rompere il silenzio dell'Uno; mistico Lieh-tze, amico dell'inesistente; singolare Chuang-tze nel suo trasformismo evanescente.

La Grecia antica: da Esiodo a Platone (dall'ottavo secolo al quarto)

Il tragico segreto della personalità, in cui è il mistero dell'Occidente, già vibra nelle arcaiche note: « L' universo è splendore — canta l'Iliade — Impareggiabile è Achille. Ma egli vuole morire ».

Nella teogonia esiodea, nell'Orfismo, si continua il trepido gioire: come terribili e splendidi gli dei sorgono dalla nera notte, per l'iniziato d'Orfeo come è maraviglioso il perire!

Nell' eterna morte vivente impallidisce Eraclito, sull'efesio lido: non getta egli nell'onda l'oscuro anello del ritorno?

Figlio delle tempeste, Eschilo volge la ruota dell'apparire: nei vortici suoi coragici l'universa ridda delira.

Ma l'allucinazione si tempra, in primigenio nido: nell'anima di Parmenide è la sovrana riva.

Poi Platone torna alla tenebra, per le misteriose genesi: nell'occulto fondo del cosmo svela le smarrite idee.

La fine dell'età antica (dal terzo secolo al primo)

Colla trasfigurazione platonica si chiude il ciclo del divenire, che in India, in Cina e in Grecia fu religioso dramma: panteismo e pessimismo, tra l'ottavo secolo e il quarto, nel cuore dell'evo antico svolsero la loro epopea.

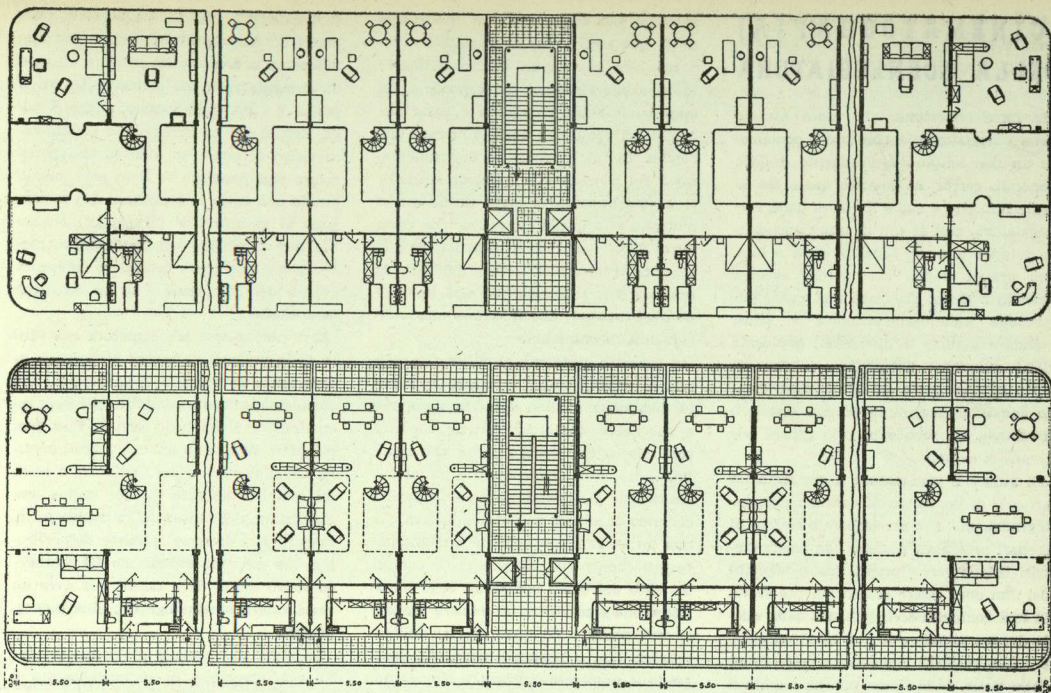
L'unità profonda dell'essere, che i filosofi rivelarono, trascendendo i fenomeni, apparve come divina, ma nel suo cupo abisso diede adito alla negazione che, più volte nascosta, insopita geme nei secoli.

L'appetitus maximus mortis, il sublime valico della vita, non fu proprio dei traci, ma comune agli antichi: nel volgere degli stessi secoli ispirò il libro di Giobbe e la Ecclesiaste, ingaggiò Zarathûstra nella lotta con Añra Mainyu.

Poi, tra il terzo secolo e il primo, uno strano silenzio, diffuso nei misteri, sembrò regnare sul mondo: l'aspettativa soterica che primo tradì Isaia, non sognava forse nell'Irân il finale avvento di Saosyant?

Contemporaneamente, nel settentrione dell'India, divampava l'incendio che i primi Vaisnava e Çaiva avevano suscitato: come terribile è la fede nelle Upanisad Çivaitiche, come splende la bhakti nella Bhagavadgîtâ!

Così, all'alba del primo secolo, l'oceanica anima del mondo, deserte Cina e Grecia, sembra convergere i suoi flutti tra il Mar Rosso e L'Indo e talmente mirabile è l'impeto della nuova bufera, che attingerà Yamato e Irlanda, nella medioevale marea.

FRANCO CILIBERTI

Ing. Guido Fiorini - Casa in serie per scapoli - Pianta del piano secondario superiore e dell'inferiore.

LA CASA DELLO STUDENTE SVIZZERO A PARIGI

(*Dalla relazione degli architetti Le Corbusier e Jeanneret*).

La costruzione fa parte del gruppo di padiglioni della Città Universitaria che le singole nazioni hanno costruito per i propri studenti a Parigi. Essa comprende una cinquantina di camere per studenti con tutti i relativi servizi e le sale di riunione di studio e di svago nonchè di abitazione del direttore e del personale. Le camere di tipo standardizzato comprendono oltre la camera propriamente detta, un gabinetto da toeletta con doccia a nicchia e servizi.

L'edificio è essenzialmente un prisma rettangolare allungato e sostenuto sul piano di terra all'altezza di 4 metri da palafitte; al di sotto serve come passeggiata coperta; ad esso è accostato un elemento minore che comprende la scala e sue dipendenze, gabinetti da toeletta, W. C. e ascensore.

L'edificio ha una fronte quasi completamente chiusa a nord con piccole finestre per i corridoi, ed una tutta a vetrata a sud dove si trovano le camere.

Il sistema della costruzione su palafitte fu adottato principalmente per il fatto che dato la cattiva natura del terreno era possibile solo in pochissimi punti fare delle fondazioni non eccessivamente costose. I pilastri che regolano la costruzione, disposti sull'asse longitudinale, sono in cemento armato e si affondano fino a 19 m. di profondità. La soletta a sbalzo ch'essi reggono all'altezza di 4 m. dal suolo serve di base alla superiore costruzione che è in ossatura metallica standardizzata. Ogni travata di m. 2,80 comprende una camera. Tra l'orditura metallica sono dei tavolati di riempimento. La facciata sud è intieramente a vetrata con finestre a scorrimento orizzontale ed elementi fissi in vetro armato. Le travi verticali di supporto sono formate da angolari saldati in modo da formare degli elementi tubolari a spessore costante e di larghezza variante secondo i piani e il calcolo. Tutti questi elementi, preparati in fabbrica, furono rapidamente montati in centine. I muri perimetrali sono composti da un riempimento tra i pali di ossatura con elementi forati di 11×11×22, sui quali, all'interno, furono montate a mezzo di listello delle lastre di legno agglomerato di 30 mm. di spessore. Queste lastre vennero poi intonacate con gesso e cemento secondo i punti.

All'esterno il muretto di forati che si è visto fu invece rivestito in lastre di pietra artificiale di 40 mm. di spessore tenute distaccate da esso e a sbalzo per mezzo di zanche sigillate nel muro e immaschiate nelle lastre stesse. Le lastre sono in pietra artificiale con armatura in lastra stirata e fabbricata in officina. La superficie esterna è in graniglia levigata a pietra. Questo rivestimento lascia una intercapedine di circa 4 cm. verso il muro interno. Lo spessore totale del muro è di 24 cm.

Questo edificio rientra in quel programma di architettura che le Corbusier definisce con le sue stesse parole: «*Je m'occupe à créer* «La ville radieuse» *liberté individuelle, bénéfice de l'action collective, le tout apporté par les techniques modernes*».

(CINEMATOGRAFIA) DELLA SCENEGGIATURA

E' forse opportuno, allo stato attuale della cinematografia che lascia presumere un non lontano assestamento di idee generali, cercar di chiarire quale sia la reale funzione e quale il valore della sceneggiatura, così ai fini di una rispondenza estetica alle sue funzioni come a quei fini pratici troppo ovvi perchè occorra precisarli. Senza ricercare una quasi impossibile «standardizzazione» e senza riandare a tutte le discussioni provocate dalla questione. Discussioni, d'altronde, sorte in gran parte dal presupposto errato che la sceneggiatura potesse essere, o diventare, un vero e proprio genere letterario a sè stante.

Ci induce a riesaminare il problema un articolo di un bando di concorsi cinematografici, che dice precisamente così: «Gli scenari presentati possono non essere scenari tecnici veri e propri; ma il soggetto del film deve essere analiticamente svolto in una compiuta sceneggiatura dalla quale devono apparire le sue caratteristiche e i suoi requisiti cinematografici». Frase dalla quale, se la forma non ha tradito il pensiero dell'estensore, apparirebbe ammessa la presentazione di una sceneggiatura priva di dati tecnici, costituita esclusivamente da una specie di spezzettamento dell'azione nei suoi singoli momenti. Almeno questo ci sembra doversi intendere per scenario non tecnico e questo, in fondo, si intende da molti per sceneggiatura.

Ora noi neghiamo assolutamente che da una sceneggiatura siffatta possano comunque apparire «le caratteristiche e i requisiti cinematografici» di un soggetto. Tali caratteristiche e tali requisiti dipendono, infatti, assai meno dall'azione e dal suo diluirsi in momenti successivi, che dal *modo di vedere* i momenti stessi, dalla forma visivo-dinamica che tali momenti assumono, epperò appunto da quel complesso di indicazioni minuziose che costituiscono o dovrebbero costituire la sceneggiatura. E certamente questo intende Pudovchin quando afferma che «la forma plastica deve essere sempre e fin dal primo momento presente innanzi agli occhi dell'autore».

Ogni inquadratura (termine esatto per indicare i diversi pezzi della sceneggiatura) presenta un complesso visivo, una immagine oggettiva di numerosi elementi con una loro propria disposizione e costruzione plastica: non si può prescindere da tale costruzione nello stabilire l'inquadratura che ha un doppio ordine di valori, come elemento del contenuto (in larghissimo senso narrativo) e come elemento del complesso visivo-dinamico dell'opera. In tale frammento di visualizzazione del contenuto la funzione essenziale e fondamentale è certo quella visiva piuttosto che quella narrativa, che dalla visiva è poi compresa ed esaurita. Solo la serie degli elementi tecnici definisce la funzione visiva attribuendo alla immagine quei caratteri che le danno una individualità inconfondibile.

Il concetto generico in cinematografia non ha nessun valore e nessun significato, nemmeno quando traverso numerose e successive qualifiche diviene concetto particolareggiato. «Un albero» non significa nulla; «un albero secco e contorto», limitazione già considerevole del concetto generico di albero, non indica ancora che una forma generale, comune a moltissimi oggetti simili; «un albero secco e contorto, visto dal basso contro un cielo nuvoloso», che è senz'altro un «caso» visivo e rientra perciò nell'inquadramento dell'immagine, non è neppure sufficiente, malgrado le numerose indicazioni che contiene, a definire il valore cinematografico da dare all'inquadratura. La scelta del materiale plastico è già compiuta ma l'impiego del materiale stesso è tuttora imprecisamente indicato, e lascia un margine entro il quale il ritmo visivo non ha modo di fissarsi.

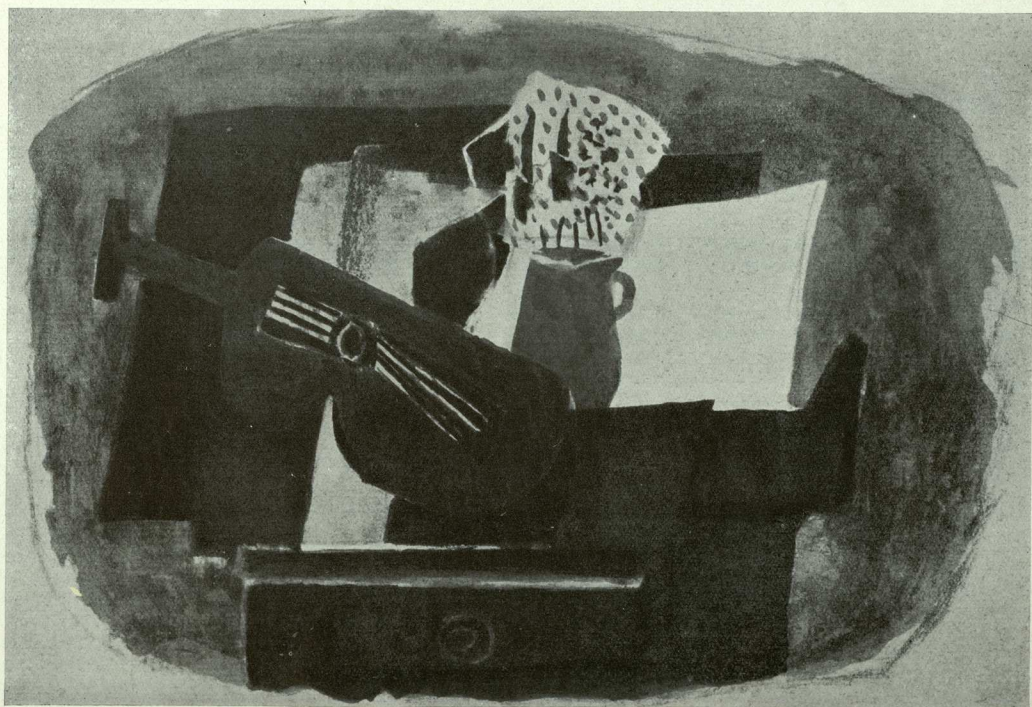
Cinematograficamente è l'immagine in sè, ossia l'oggetto o il complesso di oggetti che la costituiscono, che deve *significare,* non solo per il valore proprio dell'oggetto e per la forma che gli è caratteristica, ma anche e soprattutto per il modo in cui tale forma e tale valore sono collocati nell'ambiente immagine del fotogramma. Perciò dire «visto dal basso» significa dare ancora un'idea generica soggetta nell'atto realizzativo a molteplici variazioni che non sono nè possono essere indifferenti per la significazione dell'oggetto stesso, come per il suo raccordo ritmico con quanto precede e quanto segue.

La base di ogni possibile estetica cinematografica è questa: che il complesso visivo che si manifesta nella inquadratura rivela la sua determinata significazione, cioè quella voluta dall'autore, solo in determinate circostanze e sotto determinati punti di vista: lo stesso complesso visivo, assolutamente identico nella qualità, nel numero e nella disposizione dei suoi elementi, può invece perdere totalmente il suo significato, assumerne uno differente o divenire un insieme anodino di elementi vari, dal momento in cui il punto di vista viene variato, anche di poco. Epperò chi ha immaginato il complesso visivo al quale ha affidata una particolare significazione lo deve aver immaginato con tutte le condizioni che si pongono al manifestarsi di tale significazione: non avertendo tali condizioni si perde la maggior parte del valore cinematografico del complesso e se ne distrugge ogni effetto.

Ecco perchè una sceneggiatura mancante delle indicazioni capaci di limitare in ogni senso le possibili visualizzazioni del complesso immagine stabilito per ogni inquadratura è del tutto inutile. Essa non può dare nemmeno un'idea approssimativa del film che ne deve risultare e resta un semplice abbozzo di idee vaghe, una esposizione del contenuto narrativo fatta, magari, con estrema minuzia di particolari, ma non una esposizione del contenuto visivo quale deve essere, per aver un reale valore cinematografico, una sceneggiatura.

Stabilire gli elementi indispensabili per la visualizzazione di un'inquadratura è possibile solo in linea di massima. E' da avvertire, infatti, che tali elementi nella loro indicazione non possono presentarsi come descrizioni, capaci di interpretazioni più o meno soggettive, ma debbono avere un valore oggettivo assoluto, corrispondente alla oggettività del materiale plastico che compone il complesso visivo: dipendono, perciò, dal complesso stesso. A ogni modo ne indicheremo ora alcuni che non sono, naturalmente, necessari tutti in ogni inquadratura ma tra i quali lo sceneggiatore deve saper scegliere per ogni inquadratura quelli che gli appaiono necessari, tralasciando i superflui. E questa scelta darà già una misura abbastanza precisa della chiarezza con la quale lo sceneggiatore avrà visto il suo complesso visivo.

Gli elementi fondamentali ci sembrano, dunque, i seguenti: indicazione di raccordo con l'inquadratura precedente, con il valore ritmico di tale raccordo (ammesso, ad esempio, che il raccordo avvenga per mezzo di un'incrociata, durata dell'incrociata che non può essere sempre eguale, come quelle eseguite meccanicamente dalle macchine da ripresa quali la Bell and Howell, ma deve variare a seconda del ritmo nel quale si inserisce: altrettanto dicasi per le aperture e chiusure a dia-

Gino Severini, natura morta - tempera 33×18 (collezione avv. Feroldi, Brescia).

Georges Braque, composizione - acquarello 19×13,5 (collezione avv. Feroldi, Brescia).

framma, a oscuramento, ecc.); indicazione del piano di ripresa, tenendo conto del fatto che tale piano non va concepito come distanza di ripresa ma come inclusione ed esclusione di particolari elementi del soggetto immagine e va precisato assai più che non s'usi fare con le suddivisioni attuali; indicazione di angolazione, con relativo grado di angolazione, stabilito secondo un sistema fisso per tutta la sceneggiatura; indicazione di altezza dell'obbiettivo da terra e indicazione di distanza del soggetto dalla macchina, ove sono necessarie, la prima potendo essere utile nel precisare maggiormente l'angolazione, la seconda potendo stabilire il punto di inizio di un movimento del soggetto immagine; indicazione dei movimenti di macchina con tutte le precisazioni atte a limitare tali movimenti; indicazione del ritmo di ripresa ove si esiga una contrazione o un allargamento del tempo normale, tenendo conto del passaggio fisso ad 1/24; indicazione di durata dell'inquadratura, atta a stabilire il carattere dei movimenti dell'inquadratura, epperò l'intensità stessa di tali movimenti; indicazione eventuale di particolari effetti di luce o di particolari effetti sonori, oltre alle indicazioni normali date nella descrizione della inquadratura e nella colonna riservata al sonoro e al parlato; indicazioni di sovraimpressioni e simili, ecc., ecc.

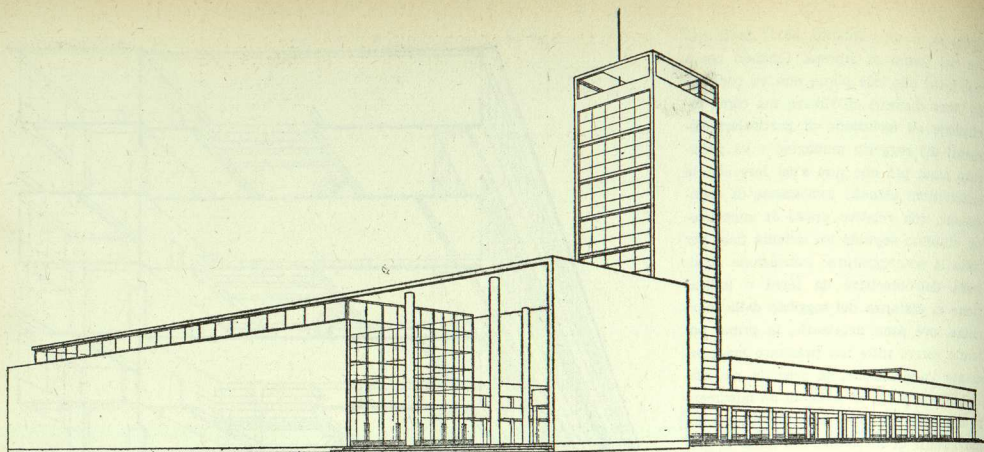
Ing. Guido Fiorini - Casa in serie per scapoli - Sezione

Queste indicazioni fondamentali ci sembrano indispensabili nella sceneggiatura, restando inteso, tuttavia, che ogni sceneggiatore può considerare a suo modo il sistema di indicazioni secondo necessità proprie di espressione che modifichino nella forma le indicazioni proposte da noi, ma che non potranno mutarne la sostanza. Questa personalità del sistema di indicazioni rende assurdo e irrealizzabile così il tentativo di servirsi di segni convenzionali al quale si pensò una volta, come qualsiasi tentativo di standardizzazione. La scrittura musicale alla quale con una certa leggerezza si paragona talvolta la sceneggiatura ha un materiale fisso di note che consente, anche nella serie infinita delle complessificazioni e variazioni, un sistema di rapporti continuo e sempre eguale; la sceneggiatura ha un materiale differente in ogni sua forma: non vi può essere per essa una misura fissa comune all'infuori di quelle determinate dai fatti meccanici del fotogramma e del passaggio. Inoltre la musica ha trovate e definite le sue leggi; la cinematografia ha appena cominciato a dotarsi di mezzi tecnici di espressione e quelli finora noti non sono, certo, che le basi di quelli futuri. Dandole il tempo di riconoscersi può darsi che le sorga anche il suo Guido d'Arezzo: seppur le è necessario.

Opera personalissima, che si rivolge a estranei, la sceneggiatura ha un compito estetico di visualizzazione del contenuto narrativo in una continuità ritmica formale e sostanziale, e un compito pratico: far sì che ogni lettore che abbia appena appena il senso cinematografico possa alla lettura ricostruire mentalmente tutto il film che deve sorgere, in tutti i suoi aspetti.

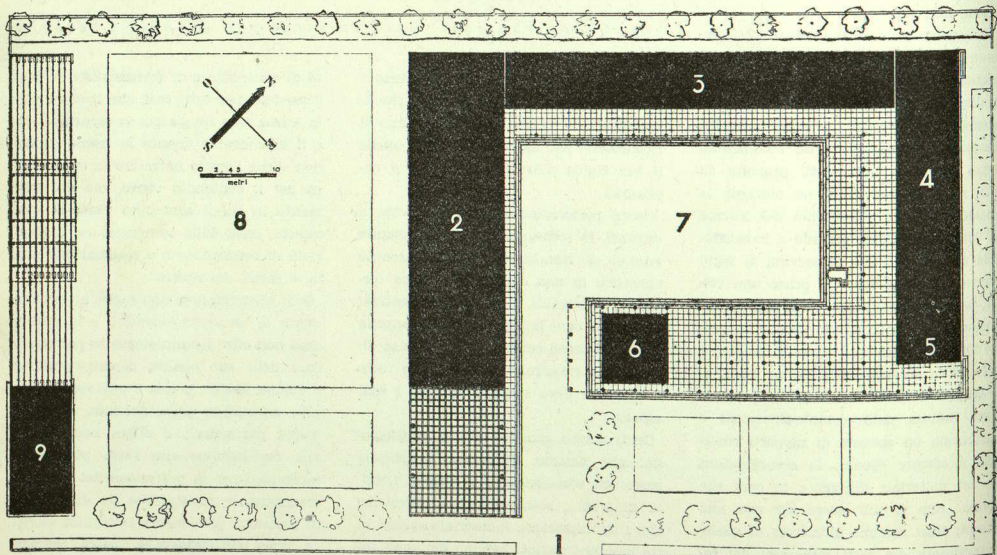
Certo questo conduce a una conclusione: che nessuna differenza sostanziale passa tra sceneggiatore e regista. L'unità di trama, sceneggiatura e direzione, che l'organizzazione industriale spezza in tre monconi distinti ognuno dei quali interviene a travisare necessariamente la personalità degli altri, è invece indispensabile perchè il film abbia una vera unità di contenuto e di realizzazione. Si può concedere, per certi casi, che l'autore della trama non ne sia poi lo sceneggiatore e il direttore in quanto la trama spesso non è che l'ordito narrativo su cui nascerà poi il contenuto visivo, ma dal momento in cui il contenuto visivo si manifesta, ossia dalla sceneggiatura, l'unitarietà di concepimento e realizzazione non deve essere più risolta.

O la sceneggiatura non è che un promemoria di elementi narrativi, e in questo caso non offre nessun elemento per giudicare delle sue qualità cinematografiche e è quasi inutile, o essa è una vera e propria esposizione visiva del film, completa d'ogni particolare, e allora non manca alla realizzazione che l'atto puramente meccanico per la perfezione del quale lo sceneggiatore regista, che ha dimostrato di possedere pienamente la tecnica estetica della cinematografia, potrà trovare in opportuni aiuti l'apporto della tecnica pratica.

JACOPO COMIN

Architetti Giovanni Vedres e Daniele Calabi - Progetto per la Casa degli italiani a Parigi - Veduta prospettica da sud

PER UNA CASA DEGLI ITALIANI A PARIGI

Daniele Calabi e Giovanni Vedres, due giovani architetti che da anni lavorano a Parigi, hanno studiato per la «casa degli italiani» di quella città il progetto che qui pubblichiamo.

Presentato alla Mostra degli Artisti Italiani, che fu inaugurata nel settembre scorso dal nostro Ambasciatore a Parigi, dal Ministro De Monzie e dal Com. Maraini, Segretario Nazionale degli Artisti, il progetto è stato immaginato e disegnato con sensibilità nuova, con chiarezza, con sincerità e con equilibrio, con delle qualità italiane insomma che sono affatto sconosciute in certi edifici rappresentativi dell'Italia all'estero. E proprio a Parigi insegni l'esempio del croccante archeologico della Mostra coloniale del '31, che voleva essere il Padiglione della nuova Italia. Ora è da augurarsi che ai giovani architetti che duramente lottan-

Architetti Giovanni Vedres e Daniele Calabi - Progetto per la Casa degli italiani a Parigi - Pianta del piano terreno
1) Entrata principale - 2) Sala delle cerimonie - 3) Biblioteca, sale d'esposizione - 4) Opere assistenziali, ambulatorio - 5) Fascio italiano all'estero - 6) Servizi generali, albergo diurno, ristorante - 7) Arengo - 8-9) Campo di gioco, palestra, società sportive.

do portano in terra straniera l'espressione più moderna e viva dell'arte nostra, sia dato di realizzare in breve quest'opera di alto interesse artistico sociale e nazionale. Pubblichiamo di questo progetto una breve relazione e alcuni disegni.

P. B.

La Casa degli Italiani a Parigi è stata immaginata come sede delle organizzazioni e centro delle manifestazioni collettive della Colonia italiana. (Questa colonia, la più importante dopo quella di New York, consta di circa 300.000 italiani). Complesso costruttivo e funzionale che deve principalmente: accogliere gli italiani sia normalmente in numero limitato che in grande massa nelle occasioni di feste, cerimonie e spettacoli; essere centro di manifestazioni culturali e artistiche che cementino gli italiani, attraggano gli stranieri, diffondano il pensiero e l'arte d'Italia; formare sede adatta alle associazioni patriottiche, intellettuali, sportive, sindacali della colonia; (non naturalmente agli uffici diplomatici e commerciali che hanno diverso carattere).

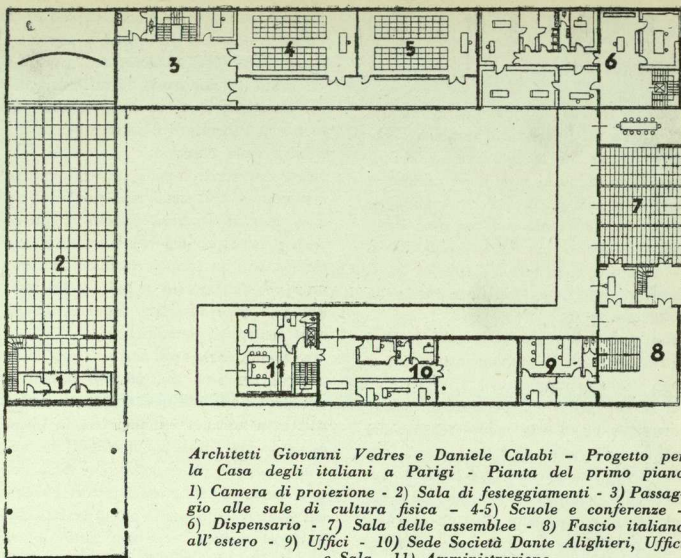
E' stato immaginato, a nucleo della casa degli italiani una corte a porticati per le grandi adunate e le cerimonie, come l'arengo delle vecchie città d'Italia.

Attorno ad essa si svolgono i locali per le varie manifestazioni e gli organismi diversi:

un atrio monumentale da accesso al salone delle cerimonie, delle feste, degli spettacoli;

il lato nord-ovest è occupato, nei vari piani, da una biblioteca e bottega del libro Italiano; da aule per lezioni e conferenze di lingue e di cultura Italiana; da sale d'esposizione;

l'accesso a nord, indipendente, immette negli uffici delle opere assistenziali: assistenza morale, premi e sussidi alle famiglie numerose e bisognose, collocamento dei disoccupati, assistenza sanitaria;

i lati nord-est e sud-est sono occupati dal Fascio Italiano all'estero: segreteria, uffici del segretario e del comandante delle formazioni giovanili, sale delle adunanze e del direttorio; e dalla associazione Nazionale Dante Alighieri;

un edificio a torre adiacente all'ingresso, raccoglie — sovrapposte nei vari piani — le sedi delle associazioni culturali, sportive e sindacali — nell'ultimo piano e sulla terrazza, un ristorante Italiano — nel sotterraneo, nel piano terreno e nel primo piano, i servizi generali: albergo diurno, portiere, informazioni, amministrazione.

G. VEDRES E D. CALABI

Architetti Giovanni Vedres e Daniele Calabi – Progetto per la Casa degli italiani a Parigi - Pianta del primo piano
1) Camera di proiezione - 2) Sala di festeggiamenti - 3) Passaggio alle sale di cultura fisica – 4-5) Scuole e conferenze – 6) Dispensario - 7) Sala delle assemblee - 8) Fascio italiano all'estero - 9) Uffici - 10) Sede Società Dante Alighieri, Uffici e Sala - 11) Amministrazione

CORSIVO N. 91

Il Romanticismo, interpretando a rovescio una parola di Dante, inventò la teoria dell'arte come abundantia cordis, *e la pedagogia del* «mettiti una mano sul cuore e scrivi».

La verità è proprio il contrario: il poeta non può rendere se non sentimenti che non prova.

L'estetica modernissima deve riconoscere che poesia nasce, sì, dalla esperienza, si radica, sì, nella sincerità; ma sono esperienza e sincerità sui generis, di natura artistica e non empirica. Perchè non solamente può il poeta rappresentare una passione che come uomo non ha provato mai, ma quando esprime una passione da lui provata, ciò avviene assai più efficacemente se essa è del suo passato, superata, dimenticata, veduta come interesse altrui. Anche il poeta lirico, il lirico-puro per eccellenza (Leopardi degli Idilli, *Catullo, Saffo) quando esprime quei sentimenti suoi, non li ha più come suoi,* crea un personaggio.

Che il poeta possa rappresentare con singolare potenza passioni che non ha provate mai, pare una bestemmia ma è tanto chiaro che non ha bisogno d'essere dimostrato altro che con l'esempio del fatto. Il prodigo Balzac non avrebbe potuto dipingere l'avarizia di Grandet. L'amore materno non potrebbe essere rappresentato che da scrittrici (1930).

M. B.

CORSIVO N. 92

E' giunta l'ora di abolire i motti in sostituzione dei nomi in qualsiasi tipo di manifestazione pubblica.

1) *Il motto rappresenta una sfiducia aprioristica verso la commissione, perchè si teme che essa possa favorire nel giudizio qualcuno dei concorrenti. La commissione deve essere sempre al di sopra di ogni sospetto.*

2) *Risulta sempre un'ipocrisia a commissione costituita perchè non v'è chi non sappia a quali raggiri conduca per essere reso palese alla commissione stessa.*

(R I S T A M P E)

Sulla pittura

La mia franca incompetenza in materia di pittura mi permette di dire senza pudore alcuno che la sola pittura che risponda in pieno ai miei gusti d'uomo di oggi — la sola pittura, diciamo coraggiosamente, « novecentista », nel noto significato *letterario* che do a questa parola — è l'opera di pittori italiani del Quattrocento: Masaccio, Mantegna, Pier della Francesca.

Per quel loro realismo preciso, avvolto di un'atmosfera di stupore lucido, essi ci sono stranamente vicini.

Il pittore del secolo decimosesto s'interesserà in pieno e in modo esclusivo del mondo reale da lui dipinto: invece il pittore del Quattrocento aveva lasciato supporre un inquietante alibi del suo più segreto interessamento. Quanto maggior peso e solidità dava alla sua materia, tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per *qualche altra cosa* attorno o al di sopra di essa. Con più diligenza e perfezione la sua mano serviva le tre dimensioni, più la sua mente vibrava nell'altra. Più sentivasi fedele e geloso della Natura, meglio gli riusciva isolarla avviluppandola d'un pensiero fisso alla sopranatura.

Di qui lo *stupore*, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento: di qui quelle atmosfere *in tensione*, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia. (E questo è puro « novecentismo », che rifiuta così la « realtà per la realtà » come la « fantasia per la fantasia », e vive nel senso magico scoperto nella vita quotidiana della natura).

Prima, la pittura dei primitivi era stata una fede candida e passiva, in cui non avevi stupore, ma semplice maraviglia: maraviglia naturalistica e sottomessa: il bambino alla scoperta che gli alberi fanno fiori, che i suoi piedi lo portano da un luogo all'altro come lui vuole, che dormendo si sogna, che l'alba cancella le stelle. Invece lo stupore del Quattrocento è attivo e dominatorio. Dopo, la maturazione cinquecentesca, che illanguidì quella tensione e scioglierà quello stupore. Da ultimo il Seicento, che è stato il nostro Romanticismo, lungo sconvolgimento e dissolvimento di energie: la sua linea si continua ininterrotta e attivissima — passando d'Italia in Spagna poi in Francia — fino alla sua conseguenza estrema l'impressionismo: e alla vigilia della guerra torna in Italia a frantumarsi brillantemente nelle fantasmagorie del futurismo. (Durante il quale esodo, la pittura italiana ottocentesca aveva rappresentato la morte, il funerale e il sotterramento definitivo dello Stupore).

Quei due termini della pittura quattrocentesca — precisione realistica e atmosfera magica — aveva tentato di riprenderli il cubismo: ma operò in modo letterario, con un formulario dialettico, con un'anima impopolare, e finì col bruciare sul gran rogo futurista insieme con gli altri relitti del romanticismo.

In nessun'altra arte noi scrittori novecentisti troviamo nel passato parentele più strette che con quella pittura che ho detto; in nessuna vediamo così in pieno attuato quel « realismo magico » che abbiamo assunto come definizione della nostra tendenza. E in quei pittori italiani del Quattrocento, molto più utilmente che in tanti scrittori che ogni tanto mi si vengon citando, una critica avveduta potrebbe scoprire i veri precedenti e maestri di certa nostra prosa narrativa modernissima.

BONTEMPELLI 1927-V

Sulla musica

La musica è una alternativa continua di zuffe e pacificazioni.

Anzi tutta l'arte — anzi tutta la vita — è una tale alternativa ininterrotta. Ma nella musica abbiamo di questo la chiara visione meglio che in ogni altro fenomeno. Dove il ritmo di quell'alternativa si attarda, dove il flusso e riflusso di lotta e pace e ripresa si addormenta, senti immediatamente l'ozio e il vuoto più asfissiante.

Lo sviluppo armonico e lo sviluppo melodico sono la forma secondo la quale la detta alternativa si attua. Vi fu un periodo di smarrimento in cui si credette che armonia e melodia fossero antitetiche. E' vero che l'armonia è fatta per la melodia e la serve; pur che si sappia che nello stesso tempo, nello stesso attimo dico. è vero anche il contrario: cioè che la melodia è una continua giustificazione dell'armonia che la accompagna, e quasi una traccia più appariscente e una sintesi dello sviluppo dell'armonia.

I moderni hanno per qualche tempo avuto un'altra sollecitudine, cioè la sonorità. Era una preoccupazione fissa e ingombrante; e in quella e per quella, molti eccellenti compositori hanno tradito e vuotato la musica, sul correre della sonorità la hanno abbandonata a una deriva fatta d'ozio. Voglio dire, che spesso hanno impedito all'onda sonora di diventare musica, per paura che la espressione musicale andasse a scapito di essa sonorità. Invece il musicista a ogni linea, a ogni battuta, deve domandarsi se quello è musica; e se non è, cancellare. In Scarlatti una scala, le cinque note, un trillo, diventa frase, cioè musica.

Consiglio dunque ai musicisti di scrivere « ristretto », e in tal modo ottenere la maggior somma di musicalità; soltanto dopo si allarghi, si sonorizzi, quando non c'è più il pericolo di fare dell'ozio puro.

Bisogna anche ricordarsi sempre, che la musica è essenzialmente *continuazione*. Perciò, non fermarsi mai: ed ecco l'insegnamento vero del cosiddetto jazz. I moderni inoltre abusano, o fino a pochi anni sono abusavano, della ripetizione. Ma la ripetizione ha valore di pausa, perciò deve essere fatta solamente a ragion veduta, *deve assumere un valore poetico.*

BONTEMPELLI 1932-X

C O R S I V O N. 93

A proposito di una questione dibattuta molto, con frutto poco. Quando Shakespeare scrive il « Sogno di una notte di mezza estate », non « serve il suo tempo » meno di quando scrive le tirate e predizioni in onore della regina Elisabetta. Quando Petrarca scrive « Chiare, fresche e dolci acque » non serve il suo tempo meno di quando scrive la canzone « Spirto gentil ». Quando poi Leopardi scrive il « Canto notturno », serve il suo tempo molto più di quando scrive la canzone « All'Italia ».

E' tutto questione di riuscita. Il bello si è, quanto alla riuscita, che se uno scrive un brutto romanzo d'amore, lo si butta via e non ci si pensa più. Ma se uno scrive un brutto romanzo sulla Marcia su Roma, fa molto peggio: è una profanazione.

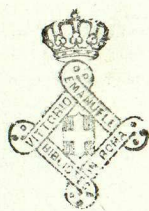
M. B.

C O R S I V O N. 94

Ogni tanto (per esempio a proposito di Fiamma, *ecc.) i giornali parlano di un* coraggioso ritorno.

Noi siamo sempre, invece, per la vigliaccheria di andare avanti.

c. b.

Lucio Fontana, terracotta colorata - alt. 0,37 collezione avv. Feroldi, Brescia).

(QUALCHE LIBRO)

Paola Masino: *Periferia* (Ed. Bompiani).

a) Critica.

La vita che pullula ai margini della città non può esser che quella dei fanciulli, come sul mare in tempesta i marosi si spianano e, benchè lividi, si stendono sul lido, fino a esser solo una bava.

Alla periferia i ragazzi, nel pieno giorno e al crepuscolo sono tutto: su quei prati in mezzo ai quali è cosa naturale che fioriscano gli strani fiori dello scarto di ogni materiale, i rugginosi pezzi di ferro che sanno gli estri dello sgambetto.

Questi ragazzi non possono appartenere alla letteratura solita. Essi non sono proiezioni della nostra carne, collocati nel turbine sonnacchioso di una borghese mediocrità. I loro discorsi hanno la magicità dell'imprevisto assoluto.

In essi quasi non ritrovi l'esistenza in embrione: vivono invece quella colata in uno stampo che la prima giovinezza spezzerà, assurdamente; ma non si tratta di una evoluzione, bensì di un totale mondo nuovo, staccato senza soluzione di continuità da quello di prima.

Ariosità di parole, balbettamenti di motivi.

La morte qui non appare se non come esasperazione del gioco. Infatti, nella scena della *mascherata* — degna del « Sogno » e di Puck — quando Ella, cui la sopraggiunta rivelazione di esser divenuta donna dà l'inquieta maschera di *signorina*, confida ad Anna il segreto nuovo, e Anna cade di schianto, sopraffatta dalla nausea, l'orgogliosa si siede sull'amica e la pensa morta; poi dice forte, con un repentino e logico trapasso panteistico: — Giochiamo al boscaiolo che abbatte gli alberi e poi si riposa sui tronchi.

La Masino non si deve esser mai piegata sui ragazzi con condiscendenza interessata: lo stile è così immediato che siamo certi oggi di non aver parlato e agito in quell'età se non come i fanciulli di Periferia.

La chiave di interpretazione — se ne avessimo bisogno — ce la dà Armando, il miope che ha i gesti scomposti di chi non sa mai quanto sia grande e come si possa afferrar bene un oggetto. Lo hanno immuseruolato con un paio di occhiali, e allora si sfoga: — Sapete che vi dico? Che il mondo senza occhiali è molto più bello.... Con gli occhiali tutto è piccolo con una striscia nera intorno, invece, senza, tutto è morbido come fatto di nebbia, non si vede mai la fine, ci si immagina quello che si vuole...

E più sotto: — E poi è più comodo perchè ogni cosa ha tanti orli per dove si può prendere.

L'autrice pure ha fatto così: si è tolta gli occhiali nuovi di Armando e ha veduto ciò che i nostri occhi, opachi di realtà fotografica, non sanno più distinguere.

E possiamo tentare anche il gioco triste di ritrovar in quelle creature i caratteri che siamo usi a distinguere triti e sfocati nei nostri simili.

Carlo — il poeta: è lui che scopre e crede in Cleopatra, la scimmia che vive solo nella fantasia di un pazzo: « con le piccole mani alzate (Carlo) carezzava l'aria sulle spalle dell'uomo chino, *creava* la forma di una scimmia ».

Poco avanti era insorto, perchè la natura non era completa, e aveva detto la sua: « se non c'è (l'orco), è un nero (l'ombra cupa di un viale di lecci) tutto sprecato: io uno ce lo metterei. Un orchino piccolo piccolo, magari un orchino da niente, proprio per *bellezza* ».

Creava — bellezza. E' un artista, dunque; come quando avvicendava in se stes, so, nel gioco solitario, l'inseguito e l'inseguitore.

E poi Luca — sadico e progettatore di assassini (« E' andato (a villeggiare) su monti altisimi, perchè lassù gli uomini stanno sempre per precipitare in un abisso o morire tra i ghiacci »); e Fran disperato per l'amore colpevole della madre — amaro riflesso di lussuria — e i figli dello strozzino.

Creature alla periferia della vita, investite da dolore e dal riso, potenti di una vita che non possiamo ricordare se non addirittura per questo libro.

In mezzo a esse vive una mamma; per essere più umana ancora si fa chiamare a nome anche dal figlio. Romana protegge interpreta. Il suo pianto è adulto troppo per quei fanciulli: e ride e sorride anche se deve aiutare a far scampare da una vita di inferno un'altra madre.

Ed è la figura che ondeggia e non sempre può esser trattenuta nel quadro della periferia.

Poi tutto si sfa, tutta la vicenda è stata vissuta in dodici mesi, ciascuno dei quali ha per inizio o per sfondo un gioco sempre diverso, linfa sempre nuova dei fanciulli.

Una scena violenta chiude il libro, come una lo inizia: ma l'ultima scena è quella del solo ragazzo repellente del volume: « contro gli uomini e la loro civiltà ».

Le mani stese sulle pagine ritornano a poco a poco nostre; rilievi di vene e misteriose concentricità sulle nocche. Mani vecchie che non vorremmo più. Le mani lievi dell'Autrice devono essere come quelle di Romana.

FERRUCCIO FRACASSI

b) Interpretazione.

Paola Masino, unica primordiale scrittrice, solitaria trascende la diversità dei sessi, attingendo l'inespresso mondo.

I fanciulli appaiono per la prima volta ricondotti ai campi delle possibilità prime, oltre il divenire del tempo, nello stupore che solo origina l'essere.

Solo una donna poteva, dall'intima tenebra, affiorare alla magica stasi, nell'inconseguibile limbo ove gli accadimenti si seguono come parodie di miti, in cui l'irrealtà traluce.

Dalle sere misteriche si origina forse il rito. Nello strano attutirsi del reale, risorge il fiore delle native brame.

I giuochi della fanciullezza circonfondono singolari sincopi. Periferia dell'essere: dolorose, emerse radici.

Mondi d'infanti, rifrazioni sismiche, riflussi di accennate genesi: angoscia che non ha volto, in circoli di riflessi mitici.

Ma l'anima che non ha intera carne perverrebbe allo schianto, se non fosse vibrazione dell'Uno: vibrazione anonima, risacca di silenzi.

Albe senza meriggio, plaghe sinistre ancorano le primeve anime, nelle suppliziate fiabe.

Chiromanzie sono gli eventi, sovrumani i moti che geniale Paola affascina.

Spoglie dei contorni, le cose si fondono in un' eternità che ha angoscia senza aspettativa, ove la tenebra scende, l'ultima sonda.

L'abisso più angusto è il più difficile a valicarsi. Sostare sui magici margini, tra le fanciulle in fiore. Baleni di gioia e di dolore, lievi onde. Il dolore del mondo oscura l'ala di una farfalla.

Vertigini infinitesime, incantate suburre, ilari tende alla zavorra del caos: ombre di pianto.

Gli uomini esulano, leggendari: non in nembi unificano, ma in ghiacci di silenzi.

Oltre la vanità degli abissi, sembrano dileguarsi nei fenomeni, nelle solitudini bianche di « Periferia ».

FRANCO CILIBERTI

LETTERE A QUADRANTE

Sul problema della casa

Oggi tutti gli uomini sono vestiti nello stesso modo. Una intonazione grigia è comune e la differenza tra l'uomo ricco e il povero, consiste in impercettibili dettagli relativi alla qualità della stoffa, al taglio e a sottilissime rifiniture.

Tutti possiedono un orologio e il numero di coloro i quali non possono disporre di un proprio grammofono, di una radio, va riducendosi ogni giorno di più.

Le automobili possedute in numero sempre maggiore sono di valore differentissimo, ma l'organismo della macchina di proprietà del ricco è assolutamente identico a quello della macchina di proprietà del povero. Tutte e due sono precise e perfette perchè costruite in serie e frutto di una intelligente e paziente messa a punto. Anche qui è una questione di sottigliezze. Queste sottili differenze di raffinatezze sono copiate dalla classe fornita di minori disponibilità di denaro che le desidera e le vuol conquistare.

Le differenze di coltura tra i varii individui sono molto ridotte.

Vi è una notevole cultura di base che è comune a tutti i giovani di oggi. Rimangono, è evidente, le differenze di capacità di scatola cranica e quelle dovute agli specializzati in determinati campi.

Oggi un uomo ottiene un *grande* successo rispetto ad un'altro per una differenza *minima*. Come la grande opera d'arte che si distingue dal lavoro mediocre o di nessun valore, della stessa categoria, per una minima, tenuissima sfumatura.

Così la casa del ricco deve essere costruita in serie come la casa del povero. Esisteranno dei *tipi* di case di diversa produzione e formeranno tutta una gamma in funzione del loro valore commerciale. Sostanzialmente e superficialmente l'organismo sarà lo stesso.

Ma sarà una questione di applicazione di più studiati materiali, di piccole ingegnosità costose, di strabilianti perfezionamenti. Saranno queste interessantissime particolarità che si pagheranno molto care. Gli spiriti più raffinati e più ricchi saranno in grado di potere gustare sensazioni che arriveranno fino alle più sottili delicatezze.

Il gusto umano elevandosi e passando dal campo della grossolanità, a quello delle precise, geometriche preziosità, non avrà per questo a disposizione una gamma di sensazioni meno vasta.

La ragione sostanziale del grande sviluppo attuale dell'automobilismo è tutta nel piccolo *costo* (ammortamento + consumo combustibile, lubrificanti, pneumatici + manutenzione meccanica) *per chilometro* che l'uso di una macchina oggi permette.

Questo progresso è tutto imperniato su di una convenienza che non è *che una questione numerica.*

Parimenti il problema della casa sarà risoluto quando si sarà potuto raggiungere un *minimo* costo per *persona.*

Per portare ad un valore conveniente, ossia minimo il rapporto:

$$\frac{\text{costo casa}}{\text{numero delle persone che l'abitano}}$$

relativo ad una cubatura convenzionale di base preventivamente fissata, è possibile operare tanto sul numeratore, quanto sul denominatore della frazione:

Diminuire il numeratore.

Aumentare il denominatore.

La diminuzione del numeratore si raggiunge col sistema della costruzione in serie. Non esiste che questo mezzo già esperimentato nel campo industriale, per ridurre il costo dell'insieme costruttivo, il quale costo, per la maggiore rifinitezza che oggi si pretende, tenderebbe ad aumentare. Quindi occorre industrializzare, standardizzare. Di qui non si esce.

L'aumento del denominatore si raggiunge: 1) con la migliore, più razionale, meno borghese comprensione della vita attuale rispetto al funzionamento della casa stessa, necessità, successione e destinazione di ambiente; 2) con la maggiore stringatezza dello spazio, ottenuta con la abolizione del mobilio volante e con la modifica di alcuni valori numerici imposti dagli attuali regolamenti edilizi (es.: eccessiva altezza dei piani - avete mai provato a calcolare l'influenza formidabile della riduzione di pochi centimetri d'altezza dei piani sull'utilizzazione più intensa dello spazio?).

Ecco un convincente raffronto di appartamenti: l'uno si riferisce ad un programma di casa costruita a Roma.

Casa di recentissima costruzione (1931) ma realizzata con l'identico ordine di idee che guidava gli architetti di 50 anni fa. È fatta meglio, si capisce, è tenuto conto in modo intelligente di molte necessità e di perfezionamenti igienici, ma è la casa fatta per accogliere tutto un corredo di mobili ingombranti che rappresentano l'immancabile accessorio di una benestante famiglia borghese. Questo appartamento è adatto per alloggiare una famiglia composta di un capo di casa, la moglie, un figlio ed una persona di servizio. Il numero dei metri cubi a disposizione è notevole, come si vedrà, ma quando la casa sarà ammobiliata e ogni singolo appartamento *truccato a castello,* non vi si potrà più girare perchè si urterà continuamente contro gli spigoli di molte ingombranti inutilità antiche.

L'altro termine di confronto è a Parigi. Appartamento costruito per la stessa capacità di persone, ma organizzato per un ordine di vita più intelligente e sostanziale. Vi sono ancora mobili indipendenti (secondo il vecchio concetto) e anche mobili legati strettamente alla struttura della casa, ma siamo ancora ben lontani dalla casa studiata come un vagone-letto. Però la più razionale comprensione della vita attuale e una maggiore stringatezza di quello che si verifica nei soliti appartamenti, ha portato nettamente ad un forte risparmio di cubatura.

Ecco i due programmi:

APPARTAMENTO DI ROMA

Ingresso principale	m.	7.50 × 3.00	= mq. 22.50
Salone	»	7.00 × 5.00	= » 35.00
Salottino	»	4.30 × 5.00	= » 21.50
Sala da pranzo	»	4.70 × 3.20	= » 15.04
Camera da letto	»	4.70 × 3.20	= » 15.04
Bagno con anti-bagno	»	4.70 × 2.00	= » 9.40
Camera da letto	»	5.40 × 5.10	= » 27.54
Bagno servitù	»	1.80 × 2.00	= » 3.60
Stanzetta armadi	»	2.20 × 2.00	= » 4.40
Camera da letto servitù	»	2.80 × 4.00	= » 11.20
Cucina	»	2.90 × 4.00	= » 11.60
Ripostiglio	»	1.40 × 3.30	= » 4.62
Ingresso di servizio	»	2.10 × 2.50	= » 5.25
Corridoi	»	4.70 × (1.60 + 5.70) 1.30	= » 14.93
$\frac{1}{10}$ di scala principale	»	$\frac{6.60 \times 4.00}{10}$	= » 2.64
$\frac{1}{10}$ di scala di servizio	»	$\frac{5.00 \times 3.30}{10}$	= » 1.75
$\frac{1}{5}$ di chiostrino	»	$\frac{3.00 \times 3.20}{5}$	= » 1.92
		Totale	mq. 207,93

Questi valori si intendono naturalmente riferiti ai *vani netti* senza tener conto assolutamente dello spessore dei muri che pure qui graverebbe in misura notevole perchè l'edificio, costruito secondo le tradizionali consuetudini murarie, ha una ossatura di pietrame tufo listata dove lo spessore minimo, al piano attico, è di cm. 45 ed allo spiccato di cm. 75.

APPARTAMENTO A PARIGI

La scala principale è costituita da una semplice elica del diametro di m. 3. La scala di servizio è sostituita vantaggiosamente da un montacarichi di servizio il quale occupa il minimo dello spazio occorrente. Un ascensore, in sede propria, sbocca sul pianerottolo delle scale.

Ogni singolo appartamento è organizzato su due piani.

Un ingresso, illuminato direttamente, è collegato (con un disimpegno-office) alla piccola, ma completa cucina ed alla camera del domestico, di guisa che, per il servizio della porta d'ingresso, non occorre attraversare nessun vano in vista della casa. Non manca, naturalmente, un piccolo w. c. di servizio. L'ingresso sbocca su di una sala comprendente l'altezza dei due piani. Questo vasto ambiente partecipa con la sua vasta cubatura d'aria di quella di ambienti del piano superiore, che sono pure alla lor volta, illuminati ed areati direttamente dall'esterno ed è come il polmone della casa.

Il piano inferiore è collegato al superiore per mezzo di una scala a giorno situata nella sala e sbocca in un vasto pianerottolo. Più che un pianerottolo, una grande terrazza interna (dove sono installati: bar, divani, ecc.). Il pianerottolo disimpegna due camere da letto ed un bagno.

Piano inferiore

$\frac{1}{3}$ di scale	m.	$\frac{1/4\ \pi\ 3^2}{3}$	=mq. 2.34
$\frac{1}{3}$ di ascensore	»	$\frac{1.20 \times 0.70}{3}$	= » 0.28
$\frac{1}{3}$ di montacarichi	»	$\frac{0.90 \times 1.00}{3}$	= » 0.30
Ingresso	»	2.00 × 2.50	= » 5.00
Disimpegno-office	»	3.10 × 0.70	= » 2.17
Cucina	»	2.30 × 1.80	= » 4.14
Camera domestico	»	2.00 × 1.80	= » 3.60
W. C.	»	1.20 × 0.80	= » 0.96
Sala (comprendente i 2 piani) . . .	»	6.50 × 6.50	= » 42.25
			Totale mq. 61.04

Piano superiore

Grande pianerottolo	m.	3.00 × 4.00	=mq. 12.00
Camera da letto	»	2.30 × 3.20	= » 7.36
Camera da letto	»	2.80 × 4.20	= » 11.76
Bagno	»	1.80 × 2.30	= » 4.14
Disimpegno	»	1.10 × 2.30	= » 2.53
Altro ambiente	»	2.80 × 2.20	= » 6.16
			Totale mq. 43.95
			» 61.04
		Totale superficie pavimenti	mq. 104.99

Anche qui questi valori s'intendono naturalmente riferiti ai vani netti senza tener conto assolutamente dello spessore dei muri che però qui graverebbe in misura molto meno sfavorevole che nel caso precedente. Infatti la struttura dell'edificio essendo costituita da una gabbia in cemento armato, lo spessore costante del muro perimetrale è di cm. 30 per tutto lo sviluppo verticale dell'edificio e nell'interno non vi sono che tramezzi dello spessore di cm. 10.

In questa casa, dove si sta molto meglio, dove tutto è più chiaro, dove non si urta contro lo spigolo di nessun mobile perchè ogni cosa ha il suo posto, preciso, studiato e non manca un piccolo bar, un radio grammofono, ecc. ecc., lo stesso numero di persone, vivendo molto più confortevolmente, occupa una superficie di pavimento quasi esattamente metà.

Ma le case sono dei volumi e perciò non si possono misurare, nel sistema metrico decimale, che a *metri cubi*:

Casa di Roma mq. 208 × m. 4 =	mc. 832
Casa di Parigi mq. 61 × (m. 2.50 + 2.50) . . . . =	» 305
Differenza	mc. 527

Questi 528 mc. su 832 mc. rappresentano il valore di una irrazionalità che si ripete continuamente. Gli attuali regolamenti edilizi rendono forse impossibile evitarla. *E' urgente un nuovo regolamento.*

Questa economia di circa il 60% è realizzata operando sul solo denominatore della frazione.

ing. GUIDO FIORINI

UNA LEZIONE DI URBANISTICA

Un giorno, quando stavo a Parigi, Le Corbusier venne al Pavillon Marsan dove era per inaugurarsi la Mostra dell'« Union des artistes modernes ». Poichè mi occupavo allora dell'allestimento di una piccola sezione Italiana di architettura razionale, ero tra i presenti e udii da lui le interessantissime spiegazioni sull'organizzazione del suo nuovo palazzo dei Soviets a Mosca.

Parlando dinnanzi al plastico dell'edificio, Le Corbusier esercitava su di noi lo strano fascino lirico della sua prosa tecnica ed assiomatica. Quando uscimmo, poichè si doveva fare la stessa strada, Le Corbusier mi invitò sulla sua Citröen a due posti che credo contasse già allora molti anni di onorato servizio. Le Corbusier mi parlava dell'Italia mentre si correva velocemente per rue de Rivoli e dei suoi progetti di visita al nostro Paese.

All'incrocio con Rue du Louvre la circolazione era arrestata nelle due direzioni perchè i veicoli fermi al crocicchio della rue du Pont formavano una fila così lunga che giungeva fino a noi sì da sbarrare la circolazione di tutte le trasversali. Avanzammo poi, ma sempre a sbalzi finchè, svoltando a sinistra, fummo di nuovo arrestati. Questa volta la fermata pareva più lunga perchè un cavallo era cascato e i veicoli fermi si allungavano anche qui in lunga teoria. Io ero assai preoccupato dei mastodontici autobus che si erano venuti a fermare intorno e dietro a noi, ma Le Corbusier pareva non essersene neppure accorto e da buon parigino mi parlava in quella spyder come se fosse stato su una sedia del suo studio di rue de Sèvres. Dopo qualche minuto di attesa, poichè la situazione non accennava a risolversi, Le Corbusier spense il motore continuando con me la sua conversazione. Eravamo così fermi da ben cinque minuti ed io cominciavo dimenticare dove ero, tanto mi interessava la parola del mio interlocutore, quando fu data via libera e i veicoli dinnanzi a noi cominciarono a muoversi. Il motore del nostro automobile non si riaccese subito. Bastarono pochi istanti perchè dinnanzi a noi nella via strettissima si facesse il vuoto, quel vuoto dei regolamenti circolatori che il gesto del vigile aveva creato e sul quale si affacciavano impazienti, dalle vie laterali i veicoli circolanti in direzione normale alla nostra. Pochi istanti di ritardo

nella ripresa di un motore e tutta Parigi a strombettare alle nostre spalle, bloccata dall'ingombro di una piccola macchina utilitaria..... Il «flick» si agitava da lontano nella sua mantellina e lanciava col fischio segnali disperati «Mais allons... allons la-bas.... vite!». La scena avrebbe avuto un comico sapore di film americano se dietro ad essa non si fosse celata la tragedia dell'urbanesimo delle grandi città, affrontato invece che con idee urbanistiche nuove e tecniche moderne, a colpi di «senso unico», di fischi di vigili e di regolamenti di polizia.

Mentre ci allontanavamo traverso il deserto dell'asfalto che si era fatto dinanzi a noi, incalzati dagli autobus e dai veicoli che volevano rifarsi del tempo perduto, Le Corbusier mi diceva con sottile ironia: «Tenez: une leçon d'urbanisme!».

PIERO BOTTONI

CORSIVO N. 95

Quelli che «scrivono bene» sono tanto vuoti e sciocchi, che abbiamo finito col raccomandare ai giovani di non scrivere bene. Però è desolante vedere che i giovani ci pigliano in parola.

M. B.

CORSIVO N. 96

Ecco il passaggio dallo spirito d'un secolo allo spirito del secolo che segue: intorno al 1900 si diceva sempre «evoluzione», soltanto dopo il 1910 s'è cominciato a parlare continuamente di «storia».

M. B.

CORSIVO N. 97

La commissione giudicatrice di un recente concorso per piano regolatore era così composta:

5 ingegneri
1 architetto
1 scultore
1 restauratore
1 avvocato
1 cavaliere

dei quali il presidente era un celebre prof. oculista!

B. B. P. R.

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

La Società Ceramica RICHARD-GINORI, a celebrazione del bicentenario della sua Manifattura di Doccia (Firenze), bandisce un Concorso Nazionale per un progetto di servizio da tavola d'uso comune, di porcellana decorata, per 12 persone, composto di 86 pezzi, così suddivisi:

36 tondini da tavola
12 tondini fondi da zuppa
12 tondini da frutta
1 zuppiera da litri 2,5
1 insalatiera per 12
1 salsiera
1 romaiolo (cucchiaio da salsa)
2 vassoi ovali da cm. 31
1 vassoio ovale da cm. 36
1 vassoio ovale da cm. 39
2 raviere
2 fruttiere
1 piatto rotondo da cm. 31
1 vassoio per pesce
12 lunette da insalata

Il Concorso è libero a tutti gli artisti (architetti, pittori, scultori, ceramisti, ecc.) di nazionalità italiana e domiciliati in Italia.

I partecipanti al Concorso dovranno inviare i loro lavori alla Sede Centrale della Società Ceramica RICHARD-GINORI in Milano, Via Bigli, 1 - entro il 15 aprile 1934 - data di chiusura improrogabile del Concorso. - I progetti che giungeranno dopo tale termine non saranno presi in considerazione.

I concorrenti dovranno presentare i loro progetti disegnati in grandezza naturale e montati su cartone. Ogni progetto dovrà comprendere la serie completa dei disegni in pianta, sezione verticale e profilo, di ciascuno dei pezzi tipici componenti il servizio, e cioè: tondino da tavola - tondino fondo da zuppa - tondino da frutta - zuppiera - insalatiera - salsiera - romaiolo (cucchiaio da salsa) - vassoio ovale da cm. 36 - raviera - fruttiera - piatto rotondo da cm. 31 - lunetta da insalata - vassoio per pesce.

I disegni della veduta principale di ogni pezzo dovranno essere colorati, limitatamente alla decorazione.

Saranno ammessi i disegni in scala maggiore del vero soltanto per i particolari della decorazione.

I concorrenti dovranno inoltre presentare modelli in gesso o in terracotta, non decorati, in grandezza naturale, dei pezzi principali componenti il servizio (zuppiera, fruttiera, salsiera).

I progetti presentati debbono essere firmati col nome e cognome dell'autore. E' concessa facoltà a chi vuole conservare l'anonimo, di firmare con un motto, purchè accluda una busta sigillata contenente il proprio nome e indirizzo.

Ogni concorrente non potrà presentare più di tre progetti diversi.

I progetti saranno giudicati da una Giuria composta dei sette membri sotto elencati, che la Società si riserva di sostituire nel caso di personale impedimento di qualcuno di essi:

S. E. Alberto De' Stefani, presidente - *S. E. Arch. Marcello Piacentini - S E. Attilio Selva - Prof. Alberto Girardi - Prof. Roberto Papini - Arch. Gio Ponti - Sig. Giulio A. Richard.*

La Giuria decide inappellabilmente tutte le questioni riguardanti il Concorso.

Nel giudizio della Giuria sarà tenuto conto, oltre che del valore puramente estetico dei progetti presentati, della loro adattabilità alle esigenze tecniche di fabbricazione.

La Giuria deciderà entro 30 giorni dalla data di chiusura del Concorso.

Il Concorso è dotato di L. 15.000 di premi. Al progetto vincitore verrà assegnato il primo premio indivisibile di L. 10.000. La Giuria avrà facoltà di disporre della residua somma di L. 5.000 per premiare ed acquistare i progetti che a suo giudizio insindacabile risulteranno migliori dopo il primo, compensandone gli autori con non meno di L. 500 ciascuno.

I progetti premiati rimarranno di proprietà assoluta ed esclusiva della Società, la quale si riserva il diritto di eseguirli in tutto o in parte, apportandovi, d'accordo con l'autore, quelle modificazioni che fossero necessarie per ragioni tecniche di esecuzione.

Dopo il verdetto della Giuria, i progetti potranno essere esposti al pubblico a cura della Società per un periodo non superiore ad un mese. La Giuria potrà escludere dall'esposizione quei progetti che, a suo giudizio insindacabile, non ne fossero degni.

Chiusa la esposizione, i progetti non premiati dovranno essere ritirati a cura e spese dei loro autori. Trascorsi 15 giorni dalla chiusura della esposizione, i progetti non ritirati potranno essere distrutti.

Ogni concorrente, all'atto della presentazione dei progetti, presenterà una dichiarazione firmata, nella quale dichiari di sottomettersi a tutte le disposizioni del bando di Concorso. La mancata ottemperanza a tali disposizioni è motivo sufficiente per l'esclusione dal Concorso stesso.

Tip. L'Economica, Abbiategrasso - Telef. 323